La Revue des traditions musicales des mondes arabe et méditerranéen (RTMMAM) est un périodique scientifique annuel consacré aux traditions musicales vivantes et/ou anciennes appartenant aux espaces culturels arabe et méditerranéen, ainsi qu'aux sphères apparentées, de l'Europe à l'Asie centrale, et ce, dans une perspective musicologique analytique se nourrissant d'interdisciplinarité et s'inscrivant dans le projet d'élaboration d'une musicologie générale des traditions.
La RTMMAM, qui est publiée au Liban par les Éditions de l'Université Antonine (UPA), est le résultat d'une étroite collaboration entre l'Institut Supérieur de Musique (ISM) de l'Université Antonine (UPA, Hadeth-Baabda, Liban) – en particulier, le Centre des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen (CTM) - et l'Unité de Formation et de Recherche de Musique et Musicologie de l'Université Paris Sorbonne, Paris IV – en particulier, le Centre de recherche « Patrimoines et Langages Musicaux ».

Le N° 2 - 2008 est intitulé « Musicologie des traditions religieuses ».
Prix d'un exemplaire du numéro 2 (Musicologie des traditions religieuses) :
10500 livres libanaises, soit 7 dollars américains.

Pour complément d'informations et écoute d'exemples sonores cités dans les articles du n°2, prière de consulter la page consacrée à la RTMMAM sur le site électronique de l'Université Antonine : http://www.upa.edu.lb/RTMMAM

Publication :
Les Éditions de l'Université Antonine
B.P. : 40016, Hadath-Baabda, LIBAN
Tél. : + 961 (5) 924073/4/6
Télécopie : + 961 (5) 924815
http://www.upa.edu.lb - contact@upa.edu.lb

Distribution :
Les Éditions Dar An-Nahar
38, rue Andraos, imm. Media Center, 7e étage - Achrafieh
B.P.: 11-0226 Riad el Solh, Beyrouth,
11 07 2020 - LIBAN
Tél. : + 961 (1) 561687/8
Télécopie : + 961 (1) 561693
http://www.darannahar.com - darannahar@darannahar.com

ISBN : 978-9953-74-241-0

9 789953 742410
ISBN 978-9953-74-241-0

Éditions de l'Université Antonine

RTMMAM 2008 - n° 2

RTMMAM
Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen

Musicologie des Traditions Religieuses

François Picard, *Parole, déclamation, récitation, cantillation, psalmodie, chant*

Frédéric Lagrange, *Réflexions sur quelques enregistrements de cantillation coranique en Égypte (de l'ère du disque 78 tours à l'époque moderne)*

Jean-Philippe Amar, *Réflexions sur la Thora cantillée*

Nicolas Meeùs, *Vox et littera dans la théorie musicale médiévale*

Nidaa Abou Mrad, *Prolégomènes à une approche vectorielle neumatique de la modalité*

Sasan Fatemi, *Le tasnif iranien ancien, sa rationalisation et son rapport avec les genres vocaux religieux*

Hamdi Makhlouf, *Dimension musicothérapeutique du rite Ṣṭumbālī de Sfax (Tunisie)*

2008 - n° 2 : Musicologie des traditions religieuses

La Revue des traditions musicales des mondes arabe et méditerranéen (RTMMAM) est un pério-dique scientifique annuel consacré aux traditions musicales vivantes et/ou anciennes appartenant aux espaces culturels arabe et méditerranéen, ainsi qu'aux sphères apparentées, de l'Europe à l'Asie centrale, et ce, dans une perspective musicologique analytique se nourrissant d'interdisciplinarité et s'inscrivant dans le projet d'élaboration d'une musicologie générale des traditions.

Comité de rédaction
(par ordre alphabétique) :
Nidaa Abou Mrad, Université Antonine (directeur de la publication, rédacteur en chef)
Frédéric Billiet, Université Paris-Sorbonne
Frédéric Lagrange, Université Paris-Sorbonne
Nicolas Meeùs, Université Paris-Sorbonne
François Picard, Université Paris-Sorbonne

Comité scientifique et de lecture
(par ordre alphabétique) :
Nidaa Abou Mrad, Université Antonine
Frédéric Billiet, Université Paris-Sorbonne
Jérôme Cler, Université Paris-Sorbonne
Jean During, CNRS, France
Mahmoud Guettat, ISM de Tunis
Frédéric Lagrange, Université Paris-Sorbonne
Jean Lambert, Université de Paris X - Nanterre
Nicolas Meeùs, Université Paris-Sorbonne
François Picard, Université Paris-Sorbonne
Dwight Reynolds, University of California - Santa Barbara

Rédaction :
ISM/UPA
BP : 40016 – Hadath-Baabda Liban
Tél. : + 961 (5) 924073/4/6
Télécopie : + 961 (5) 924815
http://www.upa.edu.lb - ism@upa.edu.lb

Édition et publication :
Les Éditions de l'Université Antonine
BP : 40016 – Hadath-Baabda Liban
Tél. : + 961 (5) 924073/4/6
Télécopie : + 961 (5) 924815
http://www.upa.edu.lb - contact@upa.edu.lb

Distribution :
Les éditions Dar Annahar
Tél. : + 961 (1) 561687/8
Télécopie : + 961 (1) 561693
darannahar@darannahar.com

Commande par voie électronique :
info@darannahar.com
darannahar@darannahar.com

Le contenu de chaque article n'engage que la responsabilité de son auteur.
Le N° 1 - 2007 est intitulé « Musicologie générale des traditions musicales ».
Le N° 2 - 2008 est intitulé « Musicologie des traditions religieuses ».

Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen

2008 – RTMMAM n° 2 : Musicologie des traditions religieuses

Éditions de l'Université Antonine, Baabda – Liban

Tous droits de reproduction y compris par la photocopie, de traduction et d'adaptation réservés pour tous les pays.

ISBN : 978-9953-74-241-0

RTMMAM n° 2 (2008)

MUSICOLOGIE DES TRADITIONS RELIGIEUSES

Université Antonine

Sommaire

Éditorial……..7

Articles

- **François PICARD**, *Parole, déclamation, récitation, cantillation, psalmodie, chant*……..……...…*9*

- **Frédéric LAGRANGE**, *Réflexions sur quelques enregistrements de cantillation coranique en Égypte (de l'ère du disque 78 tours à l'époque moderne)* ……...…25

- **Jean-Philippe AMAR**, *Réflexions sur la* Thora *cantillée*……57

- **Nicolas MEEUS**, Vox *et* littera *dans la théorie musicale médiévale*…….79

- **Nidaa ABOU MRAD**, *Prolégomènes à une approche vectorielle neumatique de la modalité*……...89

- **Sasan FATEMI**, *Le* tasnif *iranien ancien, sa rationalisation et son rapport avec les genres vocaux religieux*……...129

- **Hamdi MAKHLOUF**, *Dimension musicothérapeutique du rite* Ṣṭumbālī *de Sfax (Tunisie)* ……...….149

Résumés (Abstracts)……167

Éditorial

Les traditions musicales vivantes et/ou anciennes s'inscrivant dans le champ religieux présentent généralement d'importants points de convergence sur le double plan anthropologique et systémique. Cet apparentement est accentué sur le territoire des religions monothéistes abrahamiques. Aux similitudes rituelles et esthétiques, notamment quant au rôle théologal de la musique porteuse du Logos divin révélé et proféré, se superposent des dynamiques historiques de filiation et d'osmose, favorisant l'existence de profils-types communs de fonctionnement aussi bien du point de vue mélodique modal que de celui de la rythmique, du style et des formes de composition.

Il s'agit là incontestablement d'un champ de prédilection pour les recherches s'inscrivant dans la logique d'une musicologie générale des traditions. Celle-ci consiste du point de vue pratique à mettre en commun les méthodes et les outils d'investigation appartenant initialement aux contextes de la musicologie classique (dans sa double composante historique et systématique) et de l'ethnomusicologie (dans sa double composante analytique musicale et anthropologique) pour approcher une diversité de traditions musicales appartenant à une multiplicité de territoires géographiques et culturels, la sélection des méthodes et outils se faisant en fonction des hypothèses à valider et non pas de la géographie. Chemin faisant, l'ancienne quête comparatiste des universaux de la musique trouve ainsi matière à se renouveler et se redéfinir en tenant compte des paramètres culturels dans la modélisation des données systémiques musicales.

Composition du numéro 2

Ce numéro de la RTMMAM est consacré à l'étude des traditions musicales religieuses des mondes arabe et méditerranéen et de territoires apparentés, précisément du point de vue de cette musicologie générale des traditions, sur laquelle ce périodique fonde sa stratégie.

Le premier thème de ce numéro est celui de la **cantillation** dont la typologie est à faire dans une optique musicologique générale, notamment à partir d'une relecture des travaux pionniers de Solange Corbin en contexte chrétien, cette fois-ci au contact de traditions cantillatoires d'autres religions. Trois articles y sont consacrés.

François Picard propose de réexaminer les rapports entre parole, déclamation, récitation, cantillation, psalmodie, chant dans des termes qui réconcilient musicologie généralisée et anthropologie religieuse.

Frédéric Lagrange examine le style de cantillation mélismatique du Coran en Égypte, en mettant en exergue les composantes de son esthétique, à partir de l'analyse de documents sonores du XX^e^ siècle.

Jean-Philippe Amar propose une réflexion sur les principes de la cantillation juive à travers les notions de transmission du message divin, d'interprétation de celui-ci et de création de sens.

Le deuxième thème de ce numéro est celui de la **modalité**. La principale préoccupation manifestée à cet égard est la mise en exergue de la dichotomie entre données statiques et dynamiques dans l'appréhension du phénomène modal.

Nicolas Meeùs s'appuie sur une analyse des textes théoriques médiévaux latins pour montrer que, si la notion de *littera* désigne la position de la note dans l'échelle, celle de *vox* se rapporte plutôt à sa fonction mélodique.

Nidaa Abou Mrad propose les vecteurs neumatiques comme outil quantitatif d'approche de la modalité motivique, à partir d'une relecture non-diatonique des travaux de Jean Claire sur la polarité modale et d'une relecture monodique de la théorie des vecteurs harmoniques de Nicolas Meeùs.

Deux autres thèmes sont également abordés dans ce numéro.

Sasan Fatemi étudie l'approche rationaliste moderniste qui est faite du *tasnif* iranien ancien et de son rapport avec les genres vocaux religieux, en confrontant données esthétiques et stylistiques.

Hamdi Makhlouf analyse un rituel musical de transe, à visée thérapeutique, pratiqué par la communauté du *Ṣṭumbālī* de la ville de Sfax, en mettant en exergue l'intégration mutuelles des données musicales et rituelles.

Remerciements

Je tiens à remercier l'Université Antonine et l'Université Paris-Sorbonne (Paris IV) d'avoir permis, par le biais de leur coopération (mise sur pied en 2006), la poursuite de la publication de ce périodique scientifique. Je voudrais remercier tout particulièrement MM Jean During, Frédéric Lagrange, Nicolas Meeùs et François Picard pour leur précieuse contribution à la conception et à l'élaboration de ce numéro, ainsi que M. Kirk-Evan Billet pour la révision qu'il a effectuée des résumés anglais des articles.

Nidaa Abou Mrad

Rédacteur en chef

RTMMAM n° 2 (2008)

Parole, déclamation, récitation, cantillation, psalmodie, chant

François PICARD [*]

Des voix d'hommes à l'unisson, des échelles pentatoniques, une scansion grave, régulière, sans accents, un chatoiement de percussions métalliques, un espace large sans lieu privilégié d'écoute, et quelques autres éléments font que rien ne ressemble plus à l'enregistrement d'une cérémonie de l'Église chrétienne éthiopienne de Jérusalem [1] qu'une cérémonie bouddhique à Quanzhou, Fujian, Chine du Sud [2]. Hors des questions, passionnantes, d'une possible transmission historiquement déterminable, cette ressemblance se situe au cœur d'un des éléments les plus importants d'une musicologie généralisée : qu'est-ce qu'un parler qui ne serait pas chanté ? Qu'est-ce que le chant ? Quelles sont les limites des mondes profane et sacré, et comment communiquent-ils ?

Le programme d'enseignement d'anthropologie musicale que j'avais proposé en 1995 proposait comme premier point : « Établir une typologie qui va de la lecture à la profération, la déclamation, la psalmodie, jusqu'au chant ».

---

[*] Professeur d'ethnomusicologie analytique, université Paris-Sorbonne, centre de recherches Patrimoines et Langages Musicaux, Séminaire d'Études Ethnomusicologiques de Paris-Sorbonne.

[1] « Extrait de la 5e grande litanie avec tambour et sisres. Veillée du "Felseta Maryam" (Assomption) », *L'Église Orthodoxe Éthiopienne de Jérusalem. L'Assomption à Däbrä Gännät*, Ocora C 560027-28 (1989), plage 8.

[2] *Chine*. Fanbai, *chant liturgique bouddhique. Leçon du soir au temple de Quanzhou*, Ocora C 559 080 (1989), plage 2.

L'année suivante, Yung [3] proposait un aperçu comparatiste très pédagogique définissant les concepts élémentaires d'une anthropologie musicale généralisée : intensités, timbres et sonorité, vitesses et rythmes, système de hauteurs, sans aller toutefois jusqu'à distinguer pulsation, mètre, rythme et mesure, ce qui n'était d'ailleurs certainement pas le lieu. Cette tentative, nécessaire, indispensable même aujourd'hui, et la diversité, la différence de la musique chinoise d'avec l'européenne s'y prête sans doute plus que d'autres, se heurtait *in fine* aux écueils d'une approche plus programmatique, systématique, que réellement opérationnelle, pragmatique. Selon nous, il n'existe pas en effet de différence en soi, universellement valable, entre récitation, déclamation, psalmodie et chant (p. 15), mais des séries d'oppositions distinctives, et par là signifiantes, à l'intérieur d'un genre donné, d'une culture donnée, et le rituel bouddhique chinois ou les opéras de Pékin ou du Sichuan structurent effectivement leurs durées sur de telles oppositions.

Aujourd'hui, il me semble encore plus certain qu'alors qu'il n'y a pas de différence en soi, universelle, toujours valable, entre ces catégories, de même que l'idée maladroite « d'aller de » n'a plus de raison d'être, comme l'a montré Francesco Gianattasio (2007) (qui pourtant emploie toujours cette facilité de langage, cette pensée commune). Après un bref rappel des catégories vocales en œuvre dans le bouddhisme [4] et dans l'opéra chinois, nous examinerons le cas particulier de la psalmodie, que nous distinguons de la cantillation, et les stratégies mises en œuvre dans une île méditerranéenne.

Bouddhisme chinois

Les pratiques du chant religieux des communautés semblent provenir de la langue sanskrite elle-même, dont la syntaxe très réduite (à l'opposé d'une morphologie très riche) nécessite une prononciation correcte, et dont les règles phonétiques ont été fixées extrêmement précisément :

> « Les prêtres devaient connaître le *Veda* par cœur et être capables de le réciter de façon parfaite en raison de la valeur magique des formules en elles-mêmes. La moindre erreur de prononciation pouvait avoir des conséquences catastrophiques, aussi s'attachait-on à articuler rigoureusement, à marquer l'accent, à respecter la quantité des syllabes. La valeur religieuse accordée au

[3] Voir la préface de Bell Yung dans Bell Yung et al. 1996, et mon compte-rendu dans 1997, p. 257.

[4] On me permettra de rappeler ici la présentation figurant dans mon premier disque sur le Fanbai. J'ajouterai ici un mot : avec Pierre Toureille, directeur de la collection Ocora Radio France, nous avions été choqués de voir tant de publications discographiques, de concerts et d'articles sur le *shōmyō*, la cantillation bouddhique japonaise, et rien sur son équivalent en Chine, pour diverses raisons, dont l'une était la réticence des Chinois à considérer celui-ci comme « de la musique ».

> mot dérivait de l'idée que le sanskrit était la langue parlée par les dieux » (Varenne, 1968).

C'est exactement cette motivation qui apparaît dans l'usage de la psalmodie [cantillation] *fanbai* (transcription phonétique du sanskrit *brahma* et *pātha*, coréen *pomp'ae*, japonais *bombai*) :

> « Le corps ne s'épuise pas ; la mémoire n'a pas de perte ; l'esprit ne se fatigue pas ; les intonations ne se gâtent pas ; le texte est facile à comprendre » (Demiéville, 1928).

Il convient cependant de tenter de clarifier ce qui devait être préservé dans et par la récitation, ce que désigne ici “intonation” : intensité, durée, hauteur ou timbre ?

> « L'accent prolongé (qui fut interdit pour cela) tend à devenir une note par le seul fait que la voix reste pendant un certain temps à une hauteur définie ; dans une langue où normalement les syllabes du mot sont prononcées à une hauteur différente, le seul fait de prolonger les syllabes suffit pour donner à l'auditeur l'impression d'une réalisation musicale. Et l'accent védique était essentiellement un accent de hauteur ; il ne joue aucun rôle dans la versification qui repose uniquement sur l'alternance de syllabes longues et brèves. » (Lévi, 1915)

Cette intonation qui n'a plus à l'époque du Buddha ni rôle distinctif, ni rôle versificateur paraît donc comme une fioriture, une sorte d'agrément de caractère musical, et a fort bien pu dans ce cas être préservée par la tradition malgré les changements articulatoires. Accessoire dans la langue, elle devient essentielle dès lors qu'elle s'insère dans un contexte magique ou musical.

De nombreuses anecdotes (Lévi, 1915) nous montrent le Buddha complimentant la récitation d'un disciple pour sa «belle voix, bien articulée, sans rien de sourd ni d'avalé, et qui fait bien comprendre le sens ». Cet attachement à la sonorité des mots, si caractéristique du sanskrit, est à l'opposé de l'usage chinois, qui s'attache à l'exactitude de l'écrit, le sinogramme contenant le sens alors que la réalisation phonique peut varier dans l'espace et le temps. D'où l'étonnant paradoxe de moines actuels chantant des transcriptions du sanskrit faites par des Koutchéens du III^{e} siècle dans le dialecte du Minnan ou dans un chinois archaïque que personne ne parle plus.

Le *fanbai apparaît* en Chine au IV^{e} siècle, introduit par des maîtres d'Asie centrale : Koutchéen, Sogdien, Scythe.

> « On distinguait alors entre “la **récitation** psalmodiée des textes canoniques” qui s'appelle “lire avec des roulades” *zhuantou (*en japonais *tendoku*) (mélopée, **cantillation**) et les “Hymnes **chantés**” *gezan qui* s'appellent “tons brahmiques” *fanyin* » (Jao, 1971).

Introduit au Japon au VI[e] siècle, il y prit le nom de *shōmyō* 聲明, dont la tradition n'a été préservée jusqu'à nos jours que par les dénominations Tendai et Shingon, à l'exclusion donc de la dénomination Zen. Le terme *shōmyō* (chinois *shengming*) ne doit pas être compris dans le sens littéral “voix radieuse” ou “voix claire”, qui aurait dans ce cas une connotation musicale très précieuse, mais désigne la première des cinq sciences de l'Antiquité indienne :

1. Étymologie et science des mots *śabdavidyā*
2. Métiers, arts mécaniques, sciences naturelles, calcul (par ex. pour l'astronomie)
3. Médecine
4. Science des causes ou logique
5. Philosophie du bouddhisme (Raguin, 1985, p. 414).

Récitation et chant

L'opposition marquée entre récitatif et chant est doublée par l'opposition syllabique/mélismatique ; elles rythment le rituel. Mais le caractère propre du *fanbai* de s'attacher au respect exact de l'intonation est en fait toujours écartelé entre deux tentations : l'attraction de la pulsation qui lisse les différences et l'attraction du phrasé qui module les phrases. L'homogénéité du groupe est ainsi traversée par la coexistence de ces courants, d'où se détachent par moments des voix, un instant après submergées. Ce principe d'harmonie à la chinoise, qu'on retrouve dans toutes les musiques d'ensemble, a valu à la psalmodie [cantillation] bouddhique le surnom de *haichao* (le flux et le reflux, la marée).

Leçons quotidiennes

On désigne également les leçons du matin et du soir par les termes "chants et récitations" (*chang nian*), puisque chacune utilise les deux modes d'expression. Le moine Huijiao (497-554) en parle sous les noms respectifs de "sons brahmiques" (*fanyin*) et "lire en parcourant" (*zhuandu*) dans ses "Biographies des moines éminents" (*Gaoseng zhuan*, T. 2059), le premier ouvrage important de ce type en Chine. La psalmodie [cantillation] *fanyin* ou *fanbai* a commencé selon la tradition (T. 2059, ch. XIII) sous la dynastie Wei des Trois Royaumes avec le prince Cao Zhi (192-232), fils du grand général Cao Cao, célèbre pour avoir improvisé un "poème en sept pas" (*qi bu shi*) [voir le chapitre sur la littérature dans Liu Yiqing]. (Tian Fanbai, *Leçon du matin*, 1995).

Catégories de textes et modes de vocalisation

Les éléments vocaux de la liturgie bouddhique peuvent être classés selon les catégories de la lecture (*du* 讀), de la récitation *(nian* 念 ou 唸), de la cantillation *(song* 誦) et du chant *(chang* 唱), correspondant à des textes de catégories différentes ; les textes canoniques *(jing* 經) sont lus ou récités sur une seule note et une pulsation marquée, mais en accélération constante [5] ; les incantations *(zhou* 咒, sanskrit *dhāranī*) et les formules de louange sont cantillées [6] ; les hymnes [7] *(zan* 讚, *ji* 偈, sanskrit *gāthā*) sont chantés selon une mesure régulière sur des mélodies composées de notes précises [8]. À ces modes de vocalisation correspondent des textes de formes différentes : prose pour les textes *jing*, pour nombre d'incantations, proses comprenant des formules récurrentes pour les louanges, poésie pour les hymnes ; à ces formes différentes correspondent des mises en page de l'écrit différentes, et l'on remarquera la présence ou l'absence de marques de ponctuation, celle-ci désignant non les séquences syntaxiques mais la percussion d'une cloche ou d'un tambour, en particulier du tambour de bois à fente.

À ces différentes vocalisations, il conviendra d'ajouter la parole, utilisée par exemple pour les prêches, la déclamation, utilisée par exemple pour les intentions de prière, la vociférération, utilisée face aux démons et esprits malfaisants, le cri, utilisé pour émettre des ordres, les pleurs pour les lamentations, et sans doute d'autres modes encore : le chuchotement, la lecture muette, le marmonnement…

Il n'y a pas besoin de grande enquête, ni de référence aux discussions récurrentes pour savoir si « ces gens-là ont le mot musique dans leur langue » [9], pour déterminer que de toutes les catégories textuelles et vocales, de tous les modes de vocalisation, auxquels le riche vocabulaire du rituel bouddhique chinois fait appel, seules les hymnes *(zan, ji*) sont chantées : le plus grand spécialiste contemporain, Tian Qing, les a transcrites dans un ouvrage à visée explicitement prescriptive (1995), et Chen Xiaolu n'a choisi que cette catégorie

---

[5] Cf. *Fanbai Leçon du matin*, plage 6; *Fanbai Leçon du soir*, plage 3.

[6] Cf. *Fanbai Leçon du matin*, plage 3 à partir de 0'54" ; plage 14.

[7] La distinction entre un hymne païen et une hymne chrétienne me paraît totalement désuète et contraire à la laïcité de la science.

[8] Cf. *Fanbai Leçon du matin*, plage 2, 11; *Fanbai Leçon du soir*, plages 2, 15.

[9] On s'en tiendra ici à la splendide affirmation de Gilbert Rouget, 2005, n. 20, p. 27.

dans les chants dont il a orchestré l'accompagnement [10]. Le grand collecteur Cai Junchao (1986-1995) a tenté de transcrire tout ce qu'il jugeait musical ou transcriptible, au risque de noter trop.

À cette catégorie de chants liturgiques s'ajoutent évidemment (mais il faudra peut-être revenir sur cette évidence) les innombrables chants paraliturgiques, dont une des plus prestigieuses catégories est constituée par les chants pieux créés par le patriarche Hong'yi [11], voire même par celui-ci quand il n'était encore qu'un jeune intellectuel épris de modernité et écrivait des bluettes sous son nom de Li Shutong (1880-1942) [12]. Dans les recueils de prières et textes de rituels bouddhiques, le seul chant qui ait jamais figuré en notation musicale est l'hymne religieux « *Sanbao ge* » (Chant des Trois-Joyaux), en tant précisément qu'il fait figure d'hymne national du bouddhisme chinois, de chant identitaire dirait-on.

Une discussion très intéressante des rapports entre cantillation d'une incantation et musique, et sur la place de la musique dans les religions chinoises, se trouve dans la préface datée de 1592 et signée Zheng Bangfu au recueil manuscrit de notations pour cithare *qin Sanjiao tong sheng* (Les trois religions chantent d'une même voix) [13].

Enfin, le programme de recherche comprend nécessairement la confrontation avec les autres formes de chant bouddhique : Corée, Japon, Tibet, Viêtnam [14]. On constatera que le devoir de distinguer les textes selon leur nature par des modes de vocalisation différents s'est bien transmis, que la tradition de Huê au Viêtnam est toute proche de la tradition chinoise, mais que les catégories varient dans leurs rapports à la musique (aux notes, à la notation) : le Japon a développé très tôt des notations de la cantillation bouddhique, sans toutefois aller jusqu'à l'identifier à la musique, et le Viêtnam a transmis de nombreuses catégories nominales, sans pour autant que leur réalisation vocale permette toujours de les distinguer, au-delà d'une catégorie de cantillation *tụng* 誦 sise quelque part entre parlé et chanté.

---

[10] *Chine*. Fanbai. *Hymnes aux Trois-Joyaux*, Ocora C 560109.

[11] Cf. « *Sanbao ge* » (Chant des Trois-Joyaux), texte du grand maître de l'école Chan Taixu (1889-1947), musique du patriarche Hong'yi, *Hymnes aux Trois-Joyaux*, plage 8.

[12] Voir « *Luohua liushui* » (Fleurs qui tombent, eaux qui coulent), *Hymnes aux Trois-Joyaux*,plage 7.

[13] Voir Tran, 1961 ; Picard, 2005.

[14] Voir Picard et al., 2006, p. 22, 61, 84 et 126.

Opéra chinois

Analyser la cantillation et la vocalité bouddhique en Chine en relation avec son introduction depuis l'Inde est certes intéressant, mais cela mérite d'être mis en rapport avec ce qui se passe avec la poésie, les dialogues, le récit dans l'opéra.

> La parole est noble, le chant est servile. [15]

Le discours des acteurs [16] est révélateur des hiérarchies internes que doit respecter toute représentation : d'abord la parole *(nian)*, puis le chant *(chang)*, l'action *(zuo)* et enfin… le silence *(mo)*. La parole se répartit en parlé et chanté, la musique en voix et instruments, l'action en mouvements des mains, des yeux, du corps, des pieds.

L'opéra (ici chinois, mais le baroque ferait l'affaire, et j'ai étudié celui-ci avant celui-là) est un lieu en définitive plus exact pour cerner certaines des catégories : on y relève en effet la parole parlée, sous forme de dialogue, les exclamations, le récitatif, le chant, syllabique ou mélismatique, la musique instrumentale sous forme d'airs, l'accompagnement de l'action (ou du silence !) par les percussions. L'opéra chinois a particulièrement développé une forme de profération, de vocalité qui mérite qu'on s'y arrête, et que j'appelle déclamation : il s'agit d'une amplification de la parole dans le champ des hauteurs, les micro-inflexions de la langue et de l'expression prennent la valeur d'intervalles comparables en grandeurs aux intervalles musicaux. De l'amplification de la parole peut évidemment naître un chant en hauteurs discrètes et selon le système musical en vigueur (en Chine, plutôt pentatonique anhémitonique), mais l'art de la déclamation se nourrit de traits caractéristiques qui évitent précisément à la parole de devenir musique : ici, par hypothèse, la musique est affirmée [17] comme cette sorte de suite de sons notable avec des notes de musique. Tout se passe comme si la parole — langue et expression — et la musique étaient premières, et que le dispositif de la déclamation s'inscrivait dans un intervalle qui ne relève plus seulement de l'une, mais pas pour autant de l'autre ; pour se faire, on tire des règles d'une analyse des traits musicaux : la musique pentatonique même pourvue de notes intermédiaires *bian* a pour plus petit intervalle le demi-ton, donc la déclamation va pouvoir s'affirmer par l'usage d'intervalles plus petits ; plus généralement, la musique est constituée de notes discrètes, donc le glissando va caractériser cette non-musique qu'est la déclamation ; un air de musique se déroule en référence à une

---

[15] Proverbe en usage dans les milieux de l'opéra du Sichuan.

[16] Voir le recueil *Chuanju yishu yanjiu*, 1981, en particulier p. 18-20 et 107-110.

[17] C'est du moins mon interprétation, mais ce n'est pas mon affirmation : j'affirme que c'est ce que pense le système de l'opéra chinois.

hauteur stable, donc la variation de diapason va permettre de caractériser la déclamation. Mais encore : si la musique se déroule à vitesse (tempo) constante, les accélérations et ralentissements permettront d'inventer des catégories autres ; si la musique se caractérise par des temps faibles et forts, l'absence de ceux-ci va être utilisable ; si elle utilise des percussions émettant des alternances de temps courts et longs, ou bien secs et résonants, l'utilisation de temps strictement réguliers et égaux va permettre de désigner une catégorie comme non musicale.

Plutôt qu'une origine indienne de la cantillation bouddhique, ou à côté, en sus, il convient donc de chercher les moyens mis à disposition localement par ce qui se tient entre la parole et le chant.

La musique chinoise ignorant la polyphonie, un des moyens de montrer que « ceci n'est pas de la musique », que « ceci n'est pas profane » est de superposer une tenue à un chant, ou encore plusieurs chants ; art difficile, délicat, sujet aux attaques et critiques, comme l'a montré ma publication de la Leçon du Soir : Tian Qing, se faisant l'écho d'une certaine norme autochtone, trouvait que ce que l'on publiait en disque était entendu nécessairement comme musique, et donc devait se conformer aux normes de « la » musique. En réponse, l'enregistrement de la Leçon du matin dont il a assuré la direction est chanté par des voix choisies, polies, et dépourvu de cette hétérophonie si particulière que j'avais saisie [18] et qui pour moi représente la perfection de la *haichao,* la cantillation comme flux et reflux de la marée.

Pour conclure, ajoutons que contrairement à l'opéra, la liturgie bouddhique fait un grand usage de l'autre voie [19] « entre » parole et chant : la récitation *recto tono*, utilisée pour la lecture ou récitation rapide des textes, en particulier canoniques (sūtra *jing*) [20] ; mais l'art des conteurs et diseurs de chantefables en connaît de multiples variantes, et des usages hautement artistiques. Il conviendrait alors de distinguer récitation, cantillation et déclamation. Parlons de cette dernière : son essence est théâtrale, même si on la retrouve dans le rituel (en particulier chez les taoïstes, qui sont de fameux acteurs) ; elle consiste, conformément aux définitions de la rhétorique française grand siècle, à amplifier les traits de la parole. La déclamation ainsi entendue est par excellence l'entre-deux, entre parlé et chanté, de l'opéra chinois, amplifiant jusqu'à les distordre les tons de la langue naturelle. Elle a été spécialement étudiée, maîtrisée et développée par le chanteur et acteur Shi Kelong, qui a eu le

[18] En particulier *Fanbai Leçon du soir*, plage 6.

[19] Pour reprendre l'analyse de List, p. 1-16. Voir Gianattasio, 2007, exemple 1, p. 1061.

[20] Par exemple *Fanbai Leçon du soir*, plage 3.

privilège de bénéficier d'une double formation traditionnelle chinoise et lyrique occidentale dans les deux domaines du théâtre et de la musique ; des années de recherche et de réflexion ont mené à ce chef d'œuvre que constitue « Poème lyrique II » de Chen Qigang, et à son interprétation de Wu Li (*Vêpres à la Vierge en Chine,* plage 9). C'est de cette déclamation-là que parle Tran (1961).

Cantillation et psalmodie

Par « anthropologie religieuse de la musique » nous entendons ici une discipline née de l'anthropologie religieuse et en rupture avec la symbolique ou sémantique musicale ; contre les travaux, désormais vus comme des élucubrations, de Marius Schneider, de Daniélou quand il ne traitait pas de l'Inde, de Walter Wiora, de Manfred Kelkel, le programme était d'appliquer le sérieux et la précision des études des rituels menées en particulier par les premiers ethnologues orientalistes, et identifiées à la section Sciences religieuses de l'École Pratique des Hautes Études : le terrain et l'érudition, les savoirs des maîtres locaux et la distance du regard éloigné.

L'historien de l'anthropologie religieuse et de la musicologie comparée est frappé par l'inexistence du terme français ancien « cantillation » et de l'évidence avec laquelle il a été adopté (avec ou sans le redoublement du l). 1968 est un bon marqueur historique, à travers *L'Encyclopédie des musiques sacrées*, qui en fait usage, tandis que Demiéville en 1928 n'avait que le terme « psalmodie » à disposition. Bien évidemment, les études et disques en langue anglaise sont passés par là, avec la nécessité de traduire ou adapter le terme *chanting*, cet entre-deux, entre parole et chant, ce chantonnement disions-nous.

Jacques Porte emploie (p. 24) l'un et l'autre comme équivalents, Daniélou emploie "psalmodie" (p. 46) tout comme Solange Thierry (p. 242) tandis que le traducteur de Jairazbhoy (p. 144) emploie "récitation". Les traducteurs de Kishibe (p. 190 et 273) et de Harich Schneider (p. 200) osent "plain-chant". Plus étrange, Boubakeur (p. 388) parle de « psalmodie coranique » pour la récitation modulée du *Coran*, et Shiloah s'en tient pour la même chose (p. 226) à "cantilation". Toujours précis et définitoire, Tran définit (p. 226) "psalmodie" et "récitation". Il cite le *locus classicus*, Solange Corbin : « cantillation, manière de chanter sans chanter, ornementation de la parole pour lui donner solennité », mais il faut attendre la note 7 p. 493 pour avoir une référence un peu plus précise : *Revue de musicologie,* XLVII, juillet 1961, p. 3. Corbin y définit (p. 8-9) la cantillation comme ce mode de vocalisation employé pour la lecture et les oraisons par l'officiant lui-même, qu'elle distingue du plain-chant comme de la psalmodie et de la musique « religieuse ».

Nous dirons ici qu'il n'y a aucune différence d'essence entre *chanting*, cantillation et psalmodie : il n'y a aucune différence aisément et

universellement repérable musicologiquement, il n'y a que des nécessités locales de distinguer des textes par leurs modes de vocalisation. Dans les études anciennes (j'inclus mes notices au Fanbai, encore sous influence de Demiéville), un terme équivaut à l'autre. Mais désormais, maintenant que la langue française a accueilli le terme cantillation comme traduction du *chanting*, le terme "psalmodie" est de nouveau disponible pour désigner, là où c'est nécessaire, cet autre ordre de vocalité qu'est le dit / le chant des psaumes. Israël Adler affirme à propos des pratiques traditionnelles juives que « l'emploi des termes *psalmodie* et *cantilation* couvre pour nous, dans le cadre de cet exposé, un même phénomène musical, c'est-à-dire : "un style où la parole aura la prépondérance sur la musique, mais où cette dernière joue un rôle évident de régulateur et de revêtement solennel" » (Adler, 1968, vol. 1, p. 475, citant Corbin, 1961). Solange Corbin (1961, p. 4) évoque la diversité des modes de vocalisation telle qu'on peut la voir dans un *Liber usualis*, mais juge inutile de les énumérer ; en voici une liste : Introïts, Graduels, Versets alléluiatiques, Traits, Offertoires, Communions, Antiennes, Hymnes, Psaumes, Cantiques, Répons, Varia (*Paroissien romain*, 1935, « Table » p. 1655-1677).

On conviendra que, selon la formule, « il n'est de psaume que de David » et qu'il n'est donc de psalmodie que de psaumes ; on conviendra qu'il appartient à chaque tradition de déterminer comment elle établit musicalement la distinction entre récitation, cantillation, profération, chant et psalmodie. On notera que curieusement Adler ne relève pas de différence dans la psalmodie des Psaumes dans les traditions juives. On rappellera encore l'étymologie grecque du terme, qui désigne le pincement des cordes, et sa parenté avec les mots psaltérion et de là [21] *santur*. Nous examinerons ici un cas particulier, celui de la « messe des morts » de Rusiu, Corse.

L'enregistrement par Jacques Cloarec et Alain Daniélou publié par l'Unesco figure avant la lettre comme un trésor de l'humanité. Il est devenu, avec celui de Felix Quilici (1909-1980) (*Messa Corsa in Rusiu*), un classique, la référence du chant polyphonique corse, que celui-ci soit profane ou sacré. La tradition religieuse en Corse met en valeur particulièrement les cérémonies où le chant des confrères se déploie le plus, et tout particulièrement la messe des morts, au point que les autres sont appelées localement, en référence à celle-ci, « messe des vivants » (Chailley 1982). Nous allons examiner un morceau particulier :

> *Requiem (Introitu)*, chantres de Rusiu, CD *Corsica*, Unesco Auvidis D 8012, plage 10

[21] Selon une hypothèse qui est mienne.

La plage commence avec l'Antienne, extrait de l'apocryphe 4 Esdras 2, 34 & 35 :

> Requiem æternam dona eis, Domine: et lux perpetua, luceat eis.

suit le Psaume 64, 1-2 :

> Te dé-cet hymnus Dé- us in *Si-* on: * et ti-bi red-dé tur vó-tum *in Je-***rú**-sa-lem. *Flexe:* á- quis, †
>
> Exaudi oratiónem **mé**am: * ad te omnis *caro* **vé**niet.

Le texte énoncé en Corse est en tout point semblable à celui du *Requiem* de Mozart ou à celui du *Missel quotidien français* (Feder, 1966, p. 1221).

L'antienne est chantée, selon un type identifié (timbre B) par Jacques Chailley (1982, p. 170-171) au ton solennel du « Magnificat » ; avec le psaume (à 0'54") surgit un événement : la voix soliste devient chevrotante, et le chœur ne chante plus en accords parfaits ; on est bien dans « cette façon de chanter sans chanter », obtenue par l'instabilité en hauteurs des voix, des glissandi, l'usage de hauteurs étrangères à l'échelle. Et pourtant, l'oreille reconnaît bien le profil mélodique prescrit par les livres de prière !

Si on prend maintenant le même passage chanté par le groupe professionnel Tavagna pour un disque à visée esthétique (ou commerciale, là n'est pas la question), le changement est radical.

> *Requiem (Introitu)*, CD Tavagna *A capella*, Silex Auvidis Y225201, plage 4

Les voix sont sans doute plus facilement plus belles, en tous cas plus graves, mieux accordées, le tempo plus lent ; mais surtout, il n'y a plus de différence de mode de vocalisation entre chant de l'antienne et psalmodie : au « Te decet hymnus » (à 1'17"), les voix restent musicales, les degrés stables, les accords pleins.

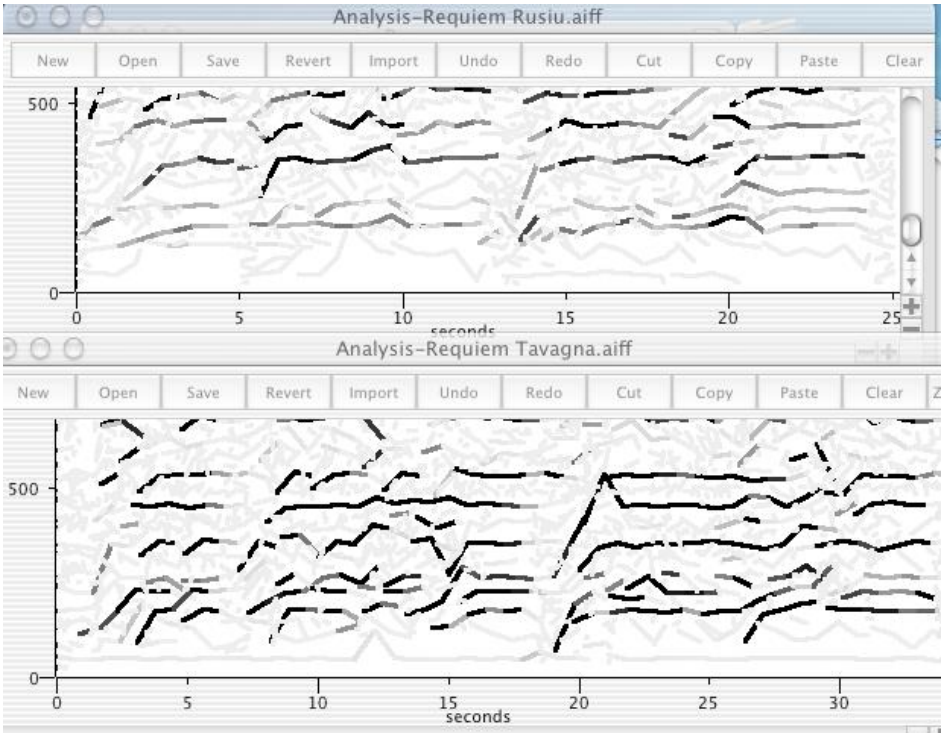


Illustration 1 : Images obtenues avec le logiciel Spear ; extrait « Te decet hymnus », Rusiu, 0’54" à 1’19" — Tavagna extrait 1’17" à 1’51"

Les chantres de Rusiu ont remplacé la distinction entre psalmodie — chantée — et cantillation — chantée sans chanter — telle que vue par Corbin par celle, ici nécessaire, entre antienne — chantée — et psaume — chanté sans chanter. On remarque encore un troisième mode de vocalisation, tout à la fin : la parole. Si on chante tout (comme Tavagna), on n’obtient plus qu’un chant plus ou moins varié et, dans le cas d’une ancienne psalmodie, qu’un chant à ambitus limité, syllabique, pauvre. On préférera la démarche créative d’A Filetta (1992, plage 5), qui réécrit mélodies et harmonisation, et établit de nouveau la distinction entre antienne — chantée — et psaume — chanté sans chanter, ou récité.

Conclusion

On constatera que la démarche de l’ethnomusicologue, de l’étranger, qui a enregistré et publié l’intégrale d’un rituel, comme on le fait d’un opéra, et l’a publiée dans une collection de musique enregistrée, reste étrangère à la tradition religieuse autochtone, celle de l’Europe : nulle intégrale d’une messe, d’un office, d’une célébration qui permette de goûter, de savourer les multiples

nuances pourtant constitutives du temps et du son liturgiques, et qui insèrent ceux-ci dans le vaste contexte culturel. À ma connaissance, seul Marcel Pérès s'est intéressé à la lecture avec intonation des Écritures, au « chant sur le livre » — soit ce que Corbin nomme proprement « cantillation » — et c'est pourtant cette diversité qui fait œuvre : cloches, clochettes, lectures, proclamation, prône, annonces, exclamations, hymnes, antiennes, psaumes, silence.

Si l'on peut terminer par une recommandation, elle sera d'être attentif à cette diversité, à écouter et documenter tout son comme musical, toute musique comme objet sonore. Telle est la leçon des chantres du Kaiyuan si de Quanzhou, et des confrères de Rusiu. J'ajouterai que de mémoire d'homme, ce que j'ai entendu de plus divers, de plus savant, de plus extraordinairement structuré et varié en termes de graduation de la parole au chant, c'est la cérémonie de rentrée en Shabbat célébrée par une petite communauté de Juifs yéménites à Jérusalem, à laquelle m'avait convié Amiel Ratsabi, mon cousin au 7^{e} degré.

Bibliographie

ATLAN, Henri, 1982, *La Bible au présent*, Paris, Gallimard.

ADLER, Israël, 1968, « Histoire de la musique religieuse juive », Jacques Porte, éd., *Encyclopédie des musiques sacrées*, Paris, Labergerie, vol. 1, p.

BELL, Yung, 1996, Evelyn S. Rawski, Rubie S. Watson, ed., *Harmony and Counterpoint, Ritual Music in Chinese Context*, Stanford, Californie, Stanford University Press.

CAi Junchao, 1986-1995, *Foqu* (Airs bouddhiques), six volumes, Quanzhou, Quanzhou Lishi wenhua zhongxin.

CHAILLEY, Jacques, 1982, « La messe polyphonique du village de Rusio », *Revue de musicologie*, T. 68e, No. 1er/2e, « Les fantaisies du voyageur. XXXIII Variations Schaeffner », p. 164-173.

Coll., 1981, *Chuanju yishu yanjiu* (Recherches sur l'art de l'opéra du Sichuan), vol. 1, Chengdu.

CORBIN, Solange, 1961, « La cantillation des rituels chrétiens », *Revue de musicologie*, xlvii, juillet 1961, p. 3-36.

DEMIEVILLE, Paul, 1928, « Bombai », in *Hōbōgirin. Dictionnaire encyclopédique du Bouddhisme…*, Tokyo, p. 93.

FEDER s.j. et al., 1966, *Missel quotidien français*, Paris, Mame, p. 1221.

GIANATTASIO, Francesco, 2007, « Du parlé au chanté », Jean-Jacques Nattiez, ed., *Musiques, une encyclopédie pour le xxi^e siècle*, vol. 5 « L'unité de la musique », Arles / Paris, Actes Sud / cité de la musique, p. 1050-1087.

HUIJIAO, *Gaoseng zhuan* (Biographies des moines éminents), T. 2059

JAO Tsong-yi, 1971, *Airs de Touen-houang*, trad. Paul Demiéville, Paris, CNRS, p. 27.

LEVI, Sylvain, 1915, « Sur la récitation primitive des textes bouddhiques », *Journal Asiatique*, mai-juin 1915, p. 401-447.

LIST, George, 1963, "The Boundaries of Speech and Song", *Ethnomusicology*, 1963, vol. VII, n° 1, p. 1-16.

LIU Yiqing (403-444), *Shishuo xinyu* (Nouveau Recueil de propos mondains), époque Liu Song (420-479).

Paroissien romain, 1935, Paris, Tournai, Rome, Desclée.

PICARD, François et al., 2006, *Lexique des musiques d'Asie orientale*, Paris, You-feng.

PICARD, François, 1997, « Compte-rendu de Bell Yung, 1996 », *Revue Bibliographique de Sinologie*, 1997, p. 257.

PICARD, François, 2005, « Les trois religions chantent d'une même voix », *Sanjiao wenxian Matériaux pour l'étude de la religion chinoise*, 4, EPHE/CNWS, Paris-Leiden, 2005, p. 114-140.

PORTE, Jacques, ed., 1968, *Encyclopédie des musiques sacrées*, trois vol., Paris, Labergerie.

QUILICI, Felix, 1971, « Polyphonies vocales traditionnelles en Corse », *Revue de musicologie*, T. 57, No. 1er. (1971), p. 3-10.

RAGUIN, Yves, 1985, *Terminologie raisonnée du bouddhisme chinois*, Taipei.

ROUGET, Gilbert, 2005, Musica reservata. *Deux chants initiatiques pour le culte des vôdoun au Bénin*, communication à l'académie des Beaux-Arts, séance du 26 octobre 2005, Paris, Palais de l'Institut, MMVI.

TIAN Qing, ed., 1995, *Chaomu kesong guifan puben* (Partitions normalisées pour les Leçons du matin et du soir), Zhongguo fojiao wenhua yanjiusuo, *Hanzhuan fojiao yigui changsong guifan puben* (Partitions normalisées pour le chant et la cantillation des rituels du bouddhisme chinois de tradition Han), vol. 1, 1995.

TIAN Qing, éd., 1993, *Zhongguo fojiao yinyue xuanji* / *The Selected Chinese Buddhist Music*, Shanghai, Shanghai yinyue.

TIAN Qing, 1995, notice de présentation du disque *Chine :* fanbai*, chant liturgique bouddhique. Leçon du matin à Shanghai,* Ocora C560075.

TRAN Van Khe, 1961, « Aspects de la cantillation: techniques du Viêt Nam », *Revue de musicologie,* XLVII, juillet 1961, p. 37-53.

VARENNE, Jean, 1968, « Sanskrit (Langue et littérature) », *Encyclopedia Universalis*, vol.14, Paris, p. 658.

Discographie

A Filetta, *Ab Eternu,* ADDA 591061 (1992).

Chen Qigang, « Poème lyrique II » (1991), par Shi Kelong et le Nieuw Ensemble, dir. Ed Spanjaard, *New Music from China,* Zebra 001, plage 8 ; par Shi Kelong et l'Ensemble instrumental de Ville d'Avray, dir. Jean-Louis Petit, « MFA Musique Française d'Aujourd'hui » REM 311223.

Chine. Fanbai, chant liturgique bouddhique. Leçon du matin à Shanghai, Ocora C 560 075 (1995).

Chine. Fanbai, chant liturgique bouddhique. Leçon du soir au temple de Quanzhou, Ocora C 559 080 (1989).

Chine. Fanbai. Hymnes aux Trois-Joyaux, Ocora C 560109 (1997).

Corée, musique bouddhique, Vogue « Musée de l'Homme » LVLX 253 (1964).

Corsica, Unesco Auvidis D 8012 (1976).

Hanzhuan fojiao chaomu kesong guiyi puben (Partitions normalisées pour les Leçons du matin et du soir du bouddhisme chinois de tradition Han), cassette Kaiming wenjiao yinxiang, ISRC. CN A55 95-023-0 (1995).

Inde du Sud. Musiques rituelles et théâtre du Kerala, Le Chant du monde, LDX 274 910 (1990).

Japon 7 Shômyô: chant liturgique bouddhique, secte Shingon, Ocora C 558 657 (1987).

Japon Shômyô: chant liturgique bouddhique, secte Tendaï, Ocora C 580 065 (1978).

Japon. Rituel bouddhique Shomyo, Unesco D 8036 (1974).

Japon. Shômyô. « École » Shingon. Rituel bouddhique, Chant du Monde LDX 274976 (1989/1994).

L'Église Orthodoxe Éthipienne de Jérusalem. L'Assomption à Däbrä Gännät, Ocora C 560027-28 (1989).

Messa Corsa in Rusiu, Adés 10.007 (enregistré en février 1959, publié en 1971).

Tavagna, *A capella*, Silex Auvidis Y225201 (1992).

Tibet, Monastère de Gyütö, La Voix des Tantra, Ocora C 560133/134 (1975/2000).

Tibetan Buddhism / Tantras of Gyütö, Elektra Nonesuch 7559-79198-2 (1973).

Vêpres à la Vierge en Chine, Chœur du Beitang (Pékin), XVIII-21 Musique des Lumières, direction Jean-Christophe Frisch, K617 155 (2004).

Viêt Nam, musique bouddhique de Huê. Khai kinh, cérémonie d'ouverture des textes sacrés, Maison des Cultures du Monde, collection « Inédit », W 26002 (1997).

RTMMAM n° 2 (2008)

Réflexions sur quelques enregistrements de cantillation coranique en Égypte (de l'ère du disque 78 tours à l'époque moderne)

Frédéric LAGRANGE [*]

Cet article [1] vise à examiner sur les plans historique et musicologique les premiers enregistrements commerciaux de cantillation coranique effectués en Égypte dans les trois premières décennies du XX[e] siècle. Une première partie exposera certaines caractéristiques fondamentales de la cantillation coranique en Égypte au XX[e] siècle [2]. Une seconde partie fera le point sur le corpus enregistré sur support disque 78 tours, en examinant les particularités et idiosyncrasies

[*] Université de Paris-Sorbonne (Paris IV).

[1] Je tiens à remercier particulièrement Nidaa Abou Mrad pour l'aide apportée au cours de la rédaction de cet article dans le repérage modal, ainsi que pour ses précieuses remarques et ses observations stimulantes. Je remercie également les deux luthistes Fadel Messaoudi et Mustafa Said qui, à des périodes différentes, ont aussi contribué au repérage modal des passages ici étudiés.

[2] On emploiera ici cantillation dans un sens plus large que la définition de Michel Brenet (« forme de mélodie religieuse de construction primitive et plus proche de la déclamation que du chant proprement dit », *Dictionnaire pratique et historique de la musique*, Paris, 1946) reprise et glosée par Solange Corbin : « [...] un style où la parole aura la prépondérance sur la musique, mais où cette dernière joue un rôle de régulateur et de revêtement solennel [...] aucune "composition" musicale n'est à sa place, on est en présence d'un acte religieux pendant laquelle une transmission solennelle de certaines paroles a lieu, dans des conditions fixées dès l'origine par la nécessité [...] », "La cantillation des rituels chrétiens", *Revue de Musicologie*, vol. 47, n° 123 (juillet 1961), p. 3. Cette définition est adaptée à la lecture de type *tartīl*, ainsi qu'on le verra *infra*, mais ne correspondrait à la lecture de type *tajwīd* que du point de vue de l'orthodoxie. Dans sa pratique sociale, cette lecture a une dimension musicale sans doute équivalente à la dimension sacrale. D'autre part, on ne saurait qualifier sa construction de « primitive », quand bien même la dimension compositionnelle est effectivement malaisée à prouver.

dont il témoigne au regard des enregistrements longue durée de la seconde moitié du XX^e^ siècle : identité des récitants, nature de la récitation, influence du médium sur le mode de récitation, place de ce répertoire dans la politique commerciale des maisons de disque à l'aube de l'industrie phonographique. Dans une dernière partie, l'examen de plusieurs enregistrements d'extraits de longueur variable, tirés de la sourate Yūsuf, permettra d'une part de poser des hypothèses générales sur les règles esthétiques de la cantillation de type *taǧwīd* dans l'école égyptienne, et d'autre part d'examiner les éventuelles évolutions de cette esthétique à partir d'enregistrements de périodes différentes, en vérifiant le bien-fondé de notre hypothèse de départ, qui est celle d'une grande stabilité de l'esthétique du *taǧwīd* au regard des transformations majeures subies dans le domaine de la musique profane savante et de la musique de grande diffusion commerciale (variétés) entre 1903 [3] et le début du siècle présent.

Éléments généraux

Les lectures théologique, historique, rhétorique ou plus largement linguistique d'un texte sacré sont celles qui, en se croisant et se nourrissant mutuellement, semblent intuitivement les plus à même d'épuiser le sens du texte. Mais il est une dimension qu'il faut encore prendre en considération : la fonction liturgique du texte. Dans le cas particulier de l'Islam, la récitation cantillée du Coran dépasse cette dimension proprement liturgique et parvient à fonder une esthétique musicale et à s'en nourrir à son tour. Les liens unissant le sacré et la musique, populaire ou savante, sont patents dans toutes les civilisations. Il n'est qu'à voir actuellement à quel point les passages sont permanents entre le gospel américain et la musique de variété de grande diffusion aux États-unis. De même, la primauté donnée jusqu'au milieu du XX^e^ siècle à la voix humaine, le développement d'une modalité privilégiant « l'ossature zalzalienne » [4] dans un cadre strictement monodique, la relégation des instrument à une fonction d'accompagnement servant la mélodie chantée, sont des traits essentiels des musiques arabes savantes qui semblent découler directement de l'esthétique fondatrice de la cantillation coranique.

La cantillation coranique est un domaine peu travaillé par l'ethnomusicologie occidentale, et particulièrement délaissée par la recherche française : à peine remarque-t-on un court article de M. Talbi sur la *qirā'a bi-l-alḥān* (litt. "récitation [coranique] sur mélodie") médiévale (Talbi, 1958, p. 183) et un article sur la

[3] La date de 1903 correspond à la toute première campagne d'enregistrements commerciaux de musique égyptienne sur support 78 tours, effectuée par la compagnie Zonophone/Gramophone.

[4] « L'ossature zalzalienne », selon le terme que nous empruntons à Nidaa Abou Mrad (2008, p. 104) combine secondes majeures et moyennes (= neutres).

récitation coranique à Alger et Damas de Cantineau et Barbes (1942-1947, p. 66), article d'une grande naïveté et d'une rare incompétence musicologique et méthodologique dans sa partie consacrée à Damas, se concluant sur cette formule : « Si, au sens mélodique d'un Européen, ces phrases paraissent à première audition ne présenter que des vertus négatives [sic], n'ayant pour nous ni commencement ni affirmation tonale ni fin sur une cadence reconnue, s'il semble qu'elles pourraient indéfiniment se poursuivre, sans enchaînement musical logique, sans rapport rythmique ou mélodique entre elles, si enfin le «mode» employé, même, n'est pas fixe et, à ce point de vue, se trouve loin du chant maghrébin ou de la nouba andalouse si facile à reconnaître et à identifier, si proche de nos conceptions en somme, il n'en reste pas moins vrai que la récitation de Damas, qui remonte sans conteste à de très anciennes époques, peut-être aux sources mêmes de l'Islam, dégage quand on l'a bien écoutée une rare ferveur, une profonde émotion religieuse faite, aussi bien que le Livre sacré, de foi brûlante et de simplicité dépouillée ».

Si l'on veut négliger l'hypothèse qu'un distingué linguiste et dialectologue comme Jean Cantineau ait décidément enregistré un très mauvais *muqri'* (lecteur professionnel), il y aurait dans ces lignes confondantes matière à une longue dissertation sur les présupposés de l'orientalisme des années 40, et surtout sur l'absence de formation musicale des arabisants. C'est principalement à l'ethnomusicologie américaine que les recherches les plus récentes sur la cantillation coranique en Orient sont dues[5], en dehors des manuels pédagogiques consacrés à l'orthoépie coranique, en arabe comme en anglais, et qui ne traitent pas de l'aspect musical du *taǧwīd*[6].

L'histoire de la cantillation coranique est largement inconnue. On peut certes prendre en considération les descriptions de voyageurs occidentaux en Orient, mais les enregistrements 78 tours du début du XX^e^ siècle en sont le témoignage sonore le plus ancien. Contrairement à la musique profane, pour laquelle ces disques révèlent une esthétique pratiquement disparue, le témoignage que présentent les enregistrements du Coran semble à première écoute consistant avec la pratique contemporaine. En admettant une certaine stabilité des usages de cantillation, dont le XX^e^ siècle serait l'illustration, il demeure toutefois que le lien et la filiation qu'on aura naturellement tendance à établir entre d'une part la notion médiévale de *qirā'a bi-l-alḥān* et d'autre part le *taǧwīd* (au sens musical

[5] Voir l'étude de Kristina Nelson, 1985. Cet ouvrage est particulièrement consacré aux aspects socioculturels de la cantillation coranique en Égypte.

[6] Le terme *taǧwīd*, dans ses deux acceptions courantes (1/ orthoépie 2/ cantillation hautement mélismatique) est expliqué *infra*.

du terme) tel qu'on le trouve en Égypte depuis la fin du XVIII[e] siècle, est avant tout une hypothèse vraisemblable plus qu'une réalité prouvable.

Ce qui est patent, en Égypte comme ailleurs dans le monde musulman, c'est le lien entre le système modal employé dans la cantillation coranique et celui de la musique profane. Ce lien est assurément plus aisément décelable que celui qui relie le système modal des liturgies chrétienne et juive à la musique profane en Égypte.

On attribue couramment au compositeur égyptien Dawūd Ḥusnī (1870-1937) cette formule : « Je ne crains aucunement que ne se perde l'authenticité de la musique égyptienne tant qu'est présent le Coran, dont la langue est l'arabe, et dont les versets ont été fixés sur des modes orientaux » [7]. Authentique ou apocryphe, cette déclaration opportunément attribuée par l'historiographie musicale nationaliste à un compositeur de confession juive, lie profondément l'« authenticité » de la musique profane à la cantillation coranique, en considérant implicitement les techniques vocales de la cantillation et l'esthétique des phrases mélodiques produites dans ce cadre comme un répertoire, un conservatoire ou une matrice de formules mélodiques et de cadences (*qafalāt*) susceptibles d'alimenter ou d'informer aussi bien la musique instrumentale que le chant profane. Autre implicite de la formule : la récitation coranique fonderait une esthétique musicale nationale (égyptienne), qu'on pourrait qualifier d'identitaire. On comprend alors que le sens profond de la formule de Ḥusnī, lancée au moment même où une occidentalisation de surface menace la musique urbaine égyptienne et où le répertoire de la *Nahḍa* se mue en une forme hybride entre musique savante et « musique de variétés » : quand bien même une « décadence » imputable à la contamination du répertoire « authentique » par des musiques hétérogènes menacerait les musiques d'Égypte, la cantillation coranique, supposée immuable, forteresse inattaquable, porterait les germes d'une renaissance future et permettrait à l'esprit de la musique égyptienne de traverser, inaltéré, les décennies ou les siècles de déclin.

Pourtant, la sérénité supposée de Dawūd Ḥusnī semble, rétrospectivement, bien optimiste. Le maintien d'un art de la cantillation coranique, apparemment peu différent de celui qui était pratiqué dans les premières années du XX[e] siècle n'a finalement ni préservé la musique urbaine savante, ni les musiques de grande diffusion commerciale d'une occidentalisation outrancière ; quant à la renais-

[7] Maḥmūd Kāmil, s.d., p. 42. En arabe :

"إنني لا أخشى على الموسيقى المصرية الحقة من الضياع ما دام هناك قرآن عربي أحكمت آياته بالنغم الشرقي".

sance, elle est toujours en attente [8]. D'autre part, la perpétuation même de la cantillation ornée « à l'égyptienne » est loin d'être assurée : s'il existe toujours de très grandes voix proposant d'admirables lectures en *taǧwīd* susceptibles de provoquer une émotion artistique qui, en dépit de l'inconvenance du terme dans le cadre de la foi, s'assimile tout à fait au *ṭarab* — on pense par exemple à Muḥammad ʻAbd al-Wahhāb al-Ṭanṭāwī (né 1947)[9] —, il n'est pas moins vrai que les lectures rapides à la mode saoudienne, peu ornées, sur les ossatures modales *Nahāwand* ou *Ḥiǧāz*, prennent le pas sur la cantillation traditionnelle à l'égyptienne, y compris en Égypte. On est évidemment tenté de voir là une résurgence, prévisible à l'heure de la redéfinition du religieux au Moyen-Orient, de la classique querelle sur la *qirā'a bi-l-'alḥān* (voir *infra*).

Cantillation du Coran, appel à la prière, cérémonies de *ḏikr* soufi : en dépit d'un débat jamais tranché sur la licéité de la musique, l'Islam est générateur d'une esthétique musicale qui influe sur toutes les productions artistiques et à son tour s'en enrichit. L'Islam a dû, face aux religions le précédant dans les territoires conquis, non seulement assurer sa domination dans le domaine du politique mais aussi assurer sa pérennité en construisant la dimension esthétique de sa civilisation. L'espace sonore est l'une de ces scènes où la nouvelle religion eut à marquer son empreinte. Cette relation privilégiée à l'espace sonore découle sans doute de la nature orale de la révélation divine : la parole de Dieu est oralement transmise, du Messager mentionné dans la sourate *al-Takwīr* au Prophète, du Prophète à son peuple, et ensuite de génération en génération, non par lecture individuelle et silencieuse d'un texte d'étude, mais par récitation collective. La maîtrise de l'espace sonore est affirmée cinq fois par jour lors de l'*aḏān šar'ī*, l'appel à la prière. Les tensions politico-religieuses se manifestent aussi par cette mainmise sur le son : les villes du monde arabe actuel ont été le théâtre durant les deux dernières décennies de "guerres des haut-parleurs", remplaçant les *aḏān* virtuoses par les voix amplifiées de muezzins improvisés imposant leur approximatives tonalités lors de l'appel, voire de prières entières. Chaque quartier populaire du Caire résonne dès que le fil blanc se distingue du fil noir d'appels à la prière dénués de toute sophistication vocale, dans cette ville où, à en croire les sources du début du XX^e^ siècle, un mode musical différent était choisi par jour de la semaine : le lundi en *bayyātī*, le mardi en *sīkāh*, le mercredi en *ḥigāz* et ainsi de suite, tandis que l'*aḏān* était jusqu'au siècle dernier un terrain d'exercice et une affirmation de virtuosité pour les grandes voix du chant savant. Les biographies des grands compositeurs et chanteurs de l'Égypte du

---

[8] Il faut cependant reconnaître que la musique de grande diffusion commerciale destinée au prolétariat préserve mieux les formules mélodiques et modales traditionnelles que la variété *mainstream*.

[9] Ce lecteur est un des récitants de la radio égyptienne depuis 1985, voir le site http://islam.maktoob.com/quranMediaContent/160/type/data .

XIX^e^ siècle fourmillent d'anecdotes dépeignant ces artistes profanes quittant leur leurs instrumentistes à l'aube pour aller appeler à la prière, ainsi ʻAbduh effendi al-Ḥāmūlī (- 1901), ou plus naturellement le *šayḫ* Salāma Ḥigāzī (- 1917).

La cantillation du Coran est un métier, pratiqué par un *muqri'* ou une *muqri'a*, qui s'est formé auprès d'un maître. Au Caire, le titre implique un passage, même bref, devant les instances formatrices d'al-Azhar, et l'agrément du *Šayḫ mašāyiḫ al-muqri'īn* qui s'y trouve. Mais il est hautement vraisemblable que les cantillateurs de province devaient au début du XX^e^ siècle se contenter d'une formation locale ou du prestige acquis pendant quelques années au Caire. L'art de la *tilāwa* se base sur le *taǧwîd*, c'est à dire dans une acception première du terme, une orthoépie très précisément codifiée : juste réalisation des phonèmes et l'observation de règles phoniques particulières qui ne s'appliquent qu'au Coran (emphatisation et désemphatisation, assimilations diverses, allongements « secondaires » des voyelles longues et de certaines voyelles brèves).

La récitation coranique semble liée depuis sa révélation à une forme particulière d'élocution, ainsi qu'il est affirmé en (73-4) *rattili l-qur'āna tartīlā*. Sans qu'il soit possible d'identifier positivement le sens ancien de « *rattala* », la racine évoque un agencement harmonieux, une dent ornée de dent blanches et bien alignées, et une prononciation lente et distincte. Cette élocution semble comprise comme une forme de cantillation, impliquant donc mélodie, par tous les commentateurs, et sert d'argument dans la querelle sur la licéité de la musique. L'Islam abbasside connut un développement majeur dans le traitement vocal du texte coranique avec l'apparition au VII^e^ siècle, signalée par Ibn al-A'rābī, de la *qirā'a bi-l-alḥān* — le lien entre le développement d'une lecture cantillée du texte sacré musulman et les usages chrétiens (syriaques, byzantins), juifs et mazdéens reste à étudier. Ibn Qutayba fait remonter cet art à ʻAbdallah b. Abī Bakra (vivant sous le gouvernorat de Ziyād b. Abīh au VII^e^ siècle), présentant ce dernier comme fondateur d'une lecture "*bi-l-alḥān*" qui est placée sur un air triste (*bi-ḥazan*) qui n'est ni la musique des chansons, ni le *ḥidā* du chamelier. M.Talbi (1958) remarque que cette évolution coïncide avec le développement de l'école musicale de Médine. D'autre part, la *qirā'a* faisait partie de la formation professionnelle des esclaves chanteuses, ce qui implique un rapport direct entre cantillation et chant. L'indice n'est cependant pas définitivement probant : ce peut être dans une optique de formation grammaticale, de *ta'dīb*, et de maîtrise de la juste prononciation que les chanteuses sont amenées à apprendre la cantillation, et non pas en raison d'un rapport de type esthétique ou technique entre la phrase mélodique utilisée dans le cadre de la cantillation et les airs qu'elles interprètent.

D'autre part, seuls trois critères permettent de distinguer ce qui est de l'ordre de la cantillation, même *bi-l-alḥān* et ainsi très proche de la musique profane, et ce

que l'on doit désigner par musique : 1) l'accompagnement instrumental, 2) la composition et 3) la mesure, c'est à dire un cycle rythmique régulier et contraignant, puisque l'air de la cantillation semble avoir été initialement (comme il l'est de nos jours dans tous les types de récitation) à la fois *a capella*, improvisé et *mursal*, non-mesuré.

Si il n'y a pas d'attestation formelle de l'emploi d'instruments de musique, les deux derniers points distinguant cantillation de musique profane, composition et mesure, semblent avoir été atteints à l'ère abbaside, et des témoignages concordant attestent que le vocable *qirā'a bi-l-'alḥān* désignait, à partir du IXe et au moins jusqu'au XIIe siècle, un type de chant composé et mesuré. Des chants profanes furent transposés au Coran, et le *Kitāb al-Aġānī* (Xe siècle) montre Isḥāq al-Mawṣilī adaptant un air entendu d'une esclave chanteuse pour l'utiliser dans l'interprétation d'un verset. Cette tendance ne demeura pas limitée à la cour de Bagdad, et Talbi cite un passage de l'hérésiographe al-Ṭurṭūṣī, établi à Alexandrie, dénonçant des danses avec battements de mains et cliquetis d'anneaux de pieds accompagnant les cantillations, et de modes musicaux adaptés à la cantillation portant des noms tels "*al-nabaṭī*" [nabatéen], "*al-dībāǧī*" [soyeux], "*al-zinǧī*" [africain], "*al-majūsī*" [mazdéen], etc. Les appellations quasi-blasphématoires de ces modes laissent penser à une reconstruction polémique, mais l'idée de modes associés à un texte particulier est réminiscente des *alḥān* de la liturgie byzantine ou du chant sacré copte. L'auteur cite un "mode monacal" (Talbi traduit par "musique", sans doute à tort) qui consiste, chaque fois qu'est rencontré dans le Coran un passage où il est question du Messie, à imiter les voix des chrétiens, des moines et des évêques dans les églises. En supposant que ce type de lecture musicalisée ait véritablement existé et qu'elle ne soit pas une invention destinée à déconsidérer toute mise en musique du texte sacrée, il est évident qu'elle ne ressemble en rien à ce qu'on observe ultérieurement.

La lutte contre cette forme « extrême » (au regard des usages modernes, bien entendu) de la *qirā'a bi-l-alḥān*, composée et mesurée, semble avoir été sévère. Elle fut menée par des *fuqahā'* fondateurs d'écoles juridiques tel Mālik b. Anas (795) ou Ibn Ḥanbal (855). Il n'en demeure pas de trace dans le monde arabe contemporain, et les tentatives de mise en musique, avec utilisation d'instruments et composition, sont demeurées à l'état de projet. Au moins deux biographies d'Umm Kulṯūm signalent que le compositeur Zakariyyā Aḥmad désirait peu avant sa mort (1961) lui faire interpréter une « composition coranique » de sa fabrication. La chanteuse déclina, exigeant de Zakariyyā Aḥmad un avis juridique favorable d'al-Azhar avant de se lancer dans un tel projet, autorisation qu'elle savait fort peu vraisemblable. Le projet demeura donc lettre morte. En l'absence de travaux historiques en ce sens, il n'est pas possible de reconstituer l'évolution de la *qirā'a bi-l-alḥān* médiévale vers le *taǧwīd* mélis-

matique actuel tel qu'il est pratiqué par les récitants de l'école égyptienne. Mais c'est en s'appuyant sur l'avis de Abū Ḥanīfa et d'al-Šāfi'ī que le *taṭrīb* [10] *bi-l-qur'ān* est devenu un « art national » dans le contexte égyptien. Son histoire est manifestement à construire. Ce débat de licéité est de toute manière si embarrassant que les manuels modernes de cantillation en langue arabe semblent en permanence escamoter le débat sur la licéité de la *qirā'a bi-l-alḥān* pour ne se concentrer sur le respect des règles phonologiques propres à la récitation coranique, tout en se rattachant mythiquement aux premières générations musulmanes, en vue de se légitimer : ainsi dans un manuel de 1992 (Fā'iz 'Abd al-Qādir, 1992) cette formule : « Les premiers musulmans, du fait de leur nature saine et de leur instinct arabe, récitaient / cantillaient [*yurattilūn*] justement le Coran, ainsi que le Prophète le leur avait enseigné » [11]. La formule joue avec ce que le verbe *yurattilūn* évoque naturellement pour le lecteur moderne, à savoir la cantillation rapide et syllabique, qui s'oppose, dans l'usage courant en Égypte, avec la cantillation de type *taǧwīd*. Ce dernier terme, dérivé de la racine *ǧ/w/d*, évoque quant à lui une idée d'embellissement, et est utilisé selon deux acceptions, l'une technique et canonique, référant à l'orthoépie coranique, l'autre musicale. Le manuel précité donne deux définitions de *taǧwīd*, en fait redondantes : «La connaissance des règles édictées par les imâms [médiévaux] dans le domaine des lectures coraniques et qui régissent la réalisation des phonèmes selon leurs descriptions » et « la juste réalisation des phonèmes du Coran et la parfaite prononciation de ses termes, leur production avec la prononciation la plus juste [*afṣaḥ*] et l'expression la plus douce [*a'ḏab ta'bīr*] ». Cette dernière mention d'une « expression douce », qui introduit un élément esthétique, fait le lien avec l'usage courant désignant la cantillation hautement mélismatique visant au *ṭarab*. Les deux termes signalés par Rudi Paret [12], *ḥadr* désignant la lecture rapide et *tadwīr* la lecture de *tempo* moyen, sont inusités dans le vocabulaire courant des lecteurs égyptiens, qui n'utilisent que *tartīl* et *taǧwīd* [13].

La cantillation de l'ère moderne est non-mesurée, et se déroule suivant les modes utilisés dans la musique profane égyptienne. Aucune sourate n'est associée à un mode particulier. La déambulation est laissée à la seule appréciation du récitant, qui au fur et à mesure de son expérience, « compose » la part mélo-

---

[10] Le terme *taṭrīb* vise à l'époque moderne la notion de remplissage mélismatique susceptible d'induire l'extase du *ṭarab*.

[11] وكان المسلمون الأولون لسلامة فطرتهم وسليقتهم العربية يتلون القرآن حق تلاوته كما علمهم إياها الرسول.

[12] Voir : Rudi Paret, "kirā'a", *Encyclopédie de l'Islam, 2e édition*, Leiden, Brill.

[13] Sur les rapports entre *tartīl* et *taǧwīd*, voir également K. Nelson, *op. cit.* pp. 101-135. Nous souscrivons totalement à la démonstration de l'auteur selon laquelle la ligne de partage entre les deux types de lectures ne peut se superposer à la distinction lecture privée / publique. C'est une différence de type musicologique, stylistique et esthétique.

dique des sourates, notamment, dans le sens où il définit des jalons de transition modale pour tel verset ou telle partie de verset, ou lors d'une répétition, sans qu'une optique expressionniste (dans le cadre du *tarġīb* [attraction] / *taḫwīf* [répulsion] par exemple) ne soit clairement repérable. La part de l'improvisation est difficilement appréciable, mais il est vraisemblable que des habitudes de traitement s'installent pour chaque sourate chez un récitant particulier : divers enregistrements de la sourate *al-Takwīr* par le šayḫ 'Abd al-Bāsiṭ 'Abd al-Ṣamad (1927-1988), l'un des récitants favoris de la radio égyptienne à partir de 1951 et jusqu'à son décès, attestent de la quasi-fixation d'un cheminement caractérisé par des jalons constants de transition et de cadences placées sur les mêmes mots dans les mêmes modes, en dépit de variations notables dans l'agencement de détail. Malheureusement, on ne dispose pas dans l'état de la recherche actuelle de plusieurs versions d'un même extrait de sourate par une voix ancienne sur disque 78 tours, telle que celle du *šayḫ* Muḥammad Salīm, qui permettrait de vérifier l'hypothèse d'un parcours comparable d'un enregistrement à l'autre, à la manière des différentes versions d'un *dōr* chez les récitants qui interprètent, comme Salīm, le répertoire savant profane, et présentent diverses versions très ressemblantes de pièces où chaque interprète présente une lecture personnelle qui se fige progressivement au fur d'une carrière [14].

La frontière interprète profane / chantre religieux / récitant semble particulièrement poreuse au début du XX^e^ siècle. Les liens entre les grands chanteurs et la récitation coranique est évidente à l'audition des enregistrements du début du XX^e^ siècle : l'influence esthétique du *taǧwīd* est claire dans les *qaṣā'id* théâtrales sur mélodie semi-improvisée et non-mesurée, enregistrées par Salāma Ḥigāzī (m. 1917), et plus encore dans son thrène *a capella* du leader nationaliste Muṣṭafā Kāmil Pacha (poème d'Aḥmad Šawqī *Al-mašriqāni 'alayka yantaḥibāni* [15]).

Les grands lecteurs du XX^e^ siècle développent la cantillation de type *taǧwīd* sur un ambitus très large, dépassant fréquemment les deux octaves. Le *taǧwīd* se

---

[14] Muḥammad Salīm ayant principalement interprété le répertoire profane pour la compagnie Odéon, la comparaison entre différentes interprétations d'une même pièce est impossible du fait de la rareté des disques conservés, mais les différents enregistrements de Yūsuf al-Manyalāwī (mort en 1911) sur disques Sama' al-Mulūk en 1905/6 puis Gramophone entre 1907 et 1909 montrent que la variation d'une gravure à l'autre est essentiellement ornementale dans le répertoire des *adwār*. Le chanteur 'Abd al-Ḥayy Ḥilmī fournit néanmoins un contre-exemple, ses différentes versions laissant apparaître une part d'improvisation beaucoup plus importante. Il est vraisemblable que les récitants, comme les chanteurs (quand ils ne sont pas une seule et même personne) sont susceptibles d'être plus ou moins « fixateurs » ou « improvisateurs », tout en marquant toujours leur personnalité par une politique mélodique qui leur est propre, qu'elle se répète ou se renouvelle à chaque prise ou à chaque performance ou non.

[15] Disque Odéon 55536 1/2/3/4, enregistré vers 1908.

distingue d'autres formes de chant non-mesuré pratiquées en Égypte par quelques exigences esthétiques :

1. absence de formules ornementales construites répétitives : un jeu entre les degrés est un modèle unique, ne pouvant être répété dans une phrase musicale suivante ;
2. pas de répétition du texte sous forme de scission, à moins qu'il ne s'agisse d'une coupure impliquant un retour en arrière. La répétition d'un verset est entière, et on ne joue pas des effets de débit du texte ;
3. utilisation systématique de la cadence finale *qafla* à chaque fin de phrase mélodique, sans construction de ponts entre phrases mélodiques ;
4. les transitions modales ne recherchent pas, comme dans le chant, un degré de transition permettant le passage en douceur d'un mode à l'autre. La transition est souvent un brusque changement d'échelle.

Les modes les plus usités sont *Bayyātī, Rāst, Ṣabā, Huzām, 'Irāq, Sīkāh baladī, Nahāwand, Gahārkāh, Ḥigāz*. On est tenté de penser que les lecteurs qui poursuivent en plus une carrière de *munšid* ou de chanteur auraient tendance à varier plus richement les modes et à introduire des formulations plus subtiles, mais ce point demanderait une étude plus large sur un corpus plus important.

Les enregistrements des cantillations de type *taǧwīd* sont extrêmement populaires, les plus recherchées étant les performances en public, où l'on entend les réactions enthousiastes de l'auditoire, réagissant non pas tant au texte lui-même qu'à la virtuosité musicale du récitant. Le parallèle avec la musique profane au début du XX^e^ siècle est évident : de même que le *muṭrib* ne peut donner la pleine mesure de son génie que par l'interaction avec un public qui l'incite à produire plus de *ṭarab*, le récitant répète des sections de *āya* ou remonte en aval du texte sans que la répétition ne soit justifiée par l'existence de plusieurs lectures canoniques. Les phrases mélodiques extrêmement longues, réclamant un souffle remarquable, et les effets de changement brusque d'octave laissent l'auditoire transi. Les récitants modifient fréquemment le mode de récitation en demeurant sur une même fondamentale (passage de *Rāst/nawā* [16] à *Sīkāh [baladī]/nawā*, à *'Uššāq/nawā*, à *Bayyātī/nawā*, etc). Les cadences ou formules conclusives (*qafalāt*) sont expertes, parfois inattendues. L'auditoire est susceptible d'être

[16] Par convention, dans une expression de type *Rāst/nawā*, le premier terme désignera un aspect de genre scalaire (*ǧins*), défini sur un polycorde restreint (tricorde, tétracorde, pentacorde) ou sur une échelle modale complète (*maqām*), tandis que le second désignera le degré d'application de l'échelle en question (degré inférieur du polycorde, finale modale du *maqām*), conformément au système traditionnel de désignation des degrés de l'échelle générale arabe orientale simplifiée (49 degrés sur deux octaves, de *yakkāh* à *ramal tūtī)*.

averti, intervient en permanence par ses approbations et salutations comme dans la musique profane enregistrée sur 78 tours — alors que ces usages de *taṭyīb* et d'encouragement se sont perdus dans le domaine profane au cours du XX[e] siècle - et se montre attentif aux prouesses vocales et d'inventivité modale [17].

L'utilisation d'une voix de tête dans le registre le plus aigu donne un timbre parfois nasillard (*aṭnaf*) et forcé, que les musiciens appellent *ḥazq*, typique d'un lecteur comme 'Abd al-Bāsiṭ 'Abd al-Ṣamad. Cette qualité de voix découle de procédés d'économie du souffle, l'esthétique des récitants professionnels les portant à proposer de très longues phrases sur une seule respiration. Lors d'une enquête menée auprès de plusieurs récitants, le chercheur égyptien 'Amr Nāgī (1995) signale que beaucoup s'accusent mutuellement de "*ḥaṭf al-nafas*", c'est à dire d'une prise discrète de respiration dans le cours d'une phrase mélodique, donnant l'illusion que la phrase est cantillée d'une traite. En effet, l'un des principes esthétiques de cette cantillation est en effet qu'une phrase mélodique doit être complétée en une seule respiration, contrairement au chant qui laisse la possibilité de scinder les phrases. De même, le silence entre deux phrases est usuellement de longueur régulière, limitant donc les effets rythmiques à la prosodie de la langue, contrairement au chant profane qui joue de la longueur des silences et de l'économie de la déclamation. La durée des silences est cependant variable d'un lecteur à l'autre, pouvant être très importante (Maḥmūd al-Ḥuṣarī, 'Abd al-Bāsiṭ 'Abd al-Ṣamad) à très réduite ('Abd al-Wahhāb al-Ṭanṭāwī), ce qui, on le verra, nuance l'impression première ressentie à l'audition des cantillations sur support 78 tours, et qui est celle de silences anormalement courts, en raison de la contrainte technique des trois minutes par face.

La réutilisation de phrases mélodiques empruntées à la cantillation en musique profane est évidente, dans la mesure où nous l'avons définie musicalement comme un corpus de réserve, mais le phénomène inverse est tout aussi vrai, bien que moins aisément décelable. C'est un véritable rapport dialectique qu'entretient la musique profane et la *qirā'a*. Ainsi le *munšid* et récitant Muḥammad 'Umrān [18] qui explique que l'art du cantillateur n'est aucunement coupé du chant profane. Lors de sa formation, on lui conseille d'écouter des

---

[17] Dans l'enregistrement par Muḥammad 'Abd al-Wahhāb al-Ṭanṭāwī de la sourate Yūsuf sur cassette Ṣawt al-Šarqiyya, on entend distinctement, suite à la complexe phrase mélodique sur le verset 19, de 31:55 à 32:20 (*Bayyātī/nawā, 'Uššāq/kardān, Rāst/kardān, 'Uššāq/nawā)*, un auditeur surpris par cette inattendue *qafla* en *'Uššāq* glisser à un voisin « *Nahāwand wallāhi* » (*'Uššāq* et *Nahāwand* désignent deux structures modales très proches).

[18] Récitant apprécié, Muḥammad 'Umrān ne fait pas partie des récitants de la radio égyptienne, selon la règle tacite selon laquelle seuls les récitants n'interprétant pas parallèlement un répertoire avec accompagnement instrumental, et encore moins le répertoire profane, sont diffusés par *Iḏā'at al-qu'ān al-karīm*, qui diffuse des cantillations de type *taǧwīd* depuis 1973. Sur son fonctionnement, voir K. Nelson, *op. cit.*, pp. 142-152.

représentants de l'école du chant profane classique plutôt qu'un *muqri'* comme ʻAbd al-Ṣamad qu'il admirait. A propos de deux de ses maîtres il précise :

« Ce sont eux qui m'ont initié à la manière de chanter de Zakariyyā Aḥmad, du Sayḫ Yūsuf al-Manyalāwī, du Sayḫ ʻAlī Maḥmūd [...] ils m'ont enseigné à apprécier l'école du chant classique et m'ont déconseillé d'imiter ʻAbd al-Ṣamad ; ils m'ont dit : « tu as une belle voix, pourquoi imiter? ». Dieu m'a fait don d'une bonne faculté d'écoute et de transposition. J'écoute ʻAbd al-Wahhāb, je lui prend une phrase musicale, j'écoute Umm Kulṯūm par exemple, je lui prend une phrase. Je suis devenu capable d'inclure dans ma récitation coranique des phrases musicales que j'entendais. Un peu de Zakariyyā Aḥmad, un peu de ʻAlī Maḥmūd, un peu de ʻAbd al-Wahhāb ». A propos du rapport avec le public, qui ressemble absolument à celui des chanteurs profanes se nourrissant du *ṭarab* de l'auditoire, Muḥammad ʻUmrān ajoute : « Je n'ai pas étudié dans un conservatoire, mais ce sont les gens qui m'ont déclaré apte, les mélomanes, ceux qui savaient apprécier le chant classique. Les gens écoutaient avec passion, ils avaient un sens très sûr de la justesse, le public savait, des gens sans éducation, qui ne savaient ni lire ni écrire, mais qui en entendant une phrase savaient si elle était sur le mode *Ḥigāz*, *Sīkāh* ou *Rāst*, ou *Bayyātī*, des gens qui quand ils entendaient une cadence finale réussie (*qafla*) vous faisaient un triomphe et quand on la ratait ils vous disaient non, ça c'est faux. On avait une réaction immédiate de la part du public » (Nāgī, 1995, p. 89).

Un des liens les plus nets entre l'esthétique du chant profane et la récitation coranique est l'importance donnée à la *qafla* (cadence finale). Ce sont les *qafalāt* les plus riches du point de vue du remplissage mélismatique qui remportent l'adhésion du public, ce qui explique plus précisément dans quelle mesure le *taǧwīd* est, pour le chanteur profane, un véritable lexique de *qafalāt* réutilisables dans d'autres circonstances. La maîtrise musicale des grands lecteurs est impressionnante (il faut signaler la présence d'un musicien dans la commission d'al-Azhar délivrant l'autorisation d'exercer) et leur inventivité dans les combinaisons modales souvent remarquable, quoique distincte de celle rencontrée en musique profane. La raison en est simple : sur le plan technique, l'absence d'instrumentation rend plus plus libre l'élaboration du phrasé mélodique. Dans une musique monodique modale, l'instrument est accordé en fonction d'un mode. Il est des constructions modales difficiles ou impossibles pour un instrument, car elles posent des problèmes de transposition et donc de doigté pour le violon et le luth, ou de *ʻurab* [leviers permettant la modification des hauteurs des chœurs] pour le *qānūn*. Les plus évidemment propres à un chant *a capella* sont les changements de mode sur une même fondamentale.

Le psalmodiant répète à l'avance le passage qu'il va réciter et décide des transitions modales dans une optique figurative. A la question de ʻAmr Muṣṭafā :

« Dans quelle mesure la signification du verset est-elle liée au mode musical employé dans votre cantillation ? », le célèbre *qāri'* Abū l-'Aynayn Šu'ayša' (né 1922) lui fait la réponse suivante : « Les versets de miséricorde, par exemple, on les fait en *Ḥigāz* et la tristesse est exprimée par le *Ṣabā*. Mais à tel ou tel endroit, il m'importe surtout d'exprimer le sens du verset que je récite. Avant de réciter, de faire une performance publique [19] ou de cantiller à la radio, je dois lire le *rub'* que je présenterai plus d'une fois, lire les exégèses, et bien en comprendre toutes les significations. Et si je comprends bien, alors la lecture sortira de mon coeur, pour parvenir directement au coeur des auditeurs, des récepteurs [...] j'exprime une chose comprise, il n'y a pas de place pour l'arbitraire ou le hasard là-dedans » (Nāgī, 1995, p. 157).

Si, comme on le verra ultérieurement, il est impossible d'établir des correspondances strictes de sentiment et de sens du texte coranique avec les modes ou les échelles polycordales utilisés dans la lecture, la meilleure illustration en étant la très grande variété modale sur un même verset interprété par différents lecteurs, il demeure que la déclaration de Šu'ayša' doit être comprise comme comparable à l'interprétation d'une pièce non-composée, de type *mawwāl* ou *qaṣīda mursala*, en chant profane : l'absence de composition ne signifie pas pour autant l'absence de préparation, de réflexion, et de détermination d'agencements texte-mode non pas selon des règles générales, mais selon la sensibilité du récitant. Mais l'hypothèse d'une totale improvisation doit probablement être écartée.

Il est possible au lecteur de choisir entre plusieurs leçons différentes du texte coranique, selon leur inspiration musicale et les nécessités du *taṭrīb*, comme le révèle le récitant 'Abd al-Bāsiṭ Hāšim : « Certaines leçons du texte donnent l'occasion de se dépasser [*ennak enta t'ūl tebadda'*], par exemple si la phrase est courte, la leçon de Warš [728-812] contient des allongements [*mudūd*] et ces allongements permettent de varier musicalement [*ennak telawwen fīl-mūsīqā šwayya*]. L'important c'est de ne pas trop en faire ou pas assez, et de veiller à ce que la musicalité ne prenne pas le dessus sur le Coran ».

Les enregistrement sur support 78 tours

Les enregistrements du répertoire religieux sur disque 78 tours en Égypte dans la période 1903-1932 sont pour le moins rares. Par le terme « répertoire religieux », nous désignons le *taǧwīd* du Coran, ainsi que les *qaṣā'id* et *tawāšīḥ* interprétés lors des cérémonies de *ḏikr* et de *mawlid*, sans accompagnement de *taḫt*. La place de ce répertoire est extrêmement limitée avant la première guerre

[19] Significativement, le lecteur emploie ici le terme *ḥafla*.

mondiale, et elle se résume essentiellement à de courts extraits de cantillation coranique avant les années 20.

La très faible présence du répertoire religieux et de la cantillation dans les catalogues de disques 78 tours frappe au regard de l'importance de ce répertoire dans l'industrie phonographique moderne : quiconque regarde les vitrines des magasins de la compagnie d'État *Ṣawt al-Qāhira* de nos jours, ou simplement les échoppes de marchands de cassettes cairotes, constate la place qui est réservée au répertoire religieux musulman et particulièrement à la cantillation. La vague de réislamisation des sociétés moyen-orientales explique sans doute la surreprésentation actuelle de ce répertoire, mais n'explique pas sa sous-représentation à l'ère du 78 tours (1903-1932) [20] : la cantillation faisait-elle partie de la vie quotidienne au point que les compagnies ne voyaient pas de raison d'en commercialiser des extraits et préféraient se concentrer sur les voix d'exception de la tradition urbaine savante et profane ? Le medium était-il, du fait de ses limitations techniques (trois à quatre minutes par face) particulièrement inadapté à un art qui ne prend sa signification que dans un temps offert sans bornes ? Les récitants professionnels hésitaient-ils à confier leur voix à un support mélangeant parole divine et chansonnettes de cabarets ? Il est en tout état de cause évident que la véritable histoire de l'enregistrement de cantillations coraniques commence après l'ère du 78 tours, quand la radio et le fil magnétique « Marconi » [21] permettra d'enregistrer des sourates entières et non des extraits qui sont peut-être peu représentatifs de la réalité du *taǧwīd* au début du XXe siècle.

La question même de la licéité d'enregistrer la cantillation coranique se posa lors de l'arrivée des multinationales du disque au Moyen-Orient en 1903, et en l'absence de jurisprudence, les *mašāyiḫ* hésitèrent d'abord à graver sur cire la parole de Dieu; l'anecdote que rapporte Heinrich Bumb, chef de l'expédition menée par la compagnie d'enregistrement allemande Beka [22] en 1905, est significative : « C'est par le moyen d'un pot de vin que nous parvînmes à apaiser la conscience d'un prêtre [sic], qui consentit finalement à chanter des extraits du Coran. La prise de son eut lieu au milieu de la nuit dans le plus grand secret, derrière les portes verrouillées d'une maison louée spécialement pour

[20] 1932 correspond à la fois à l'inauguration de la radio d'Etat en Egypte et à l'arrivée du cinéma parlant, et donc la fin de la domination des compagnies de disque sur l'industrie musicale.

[21] Le fil magnétique est utilisé en Égypte à partir de 1935. Les enregistrements du grand chantre et lecteur ʻAlī Maḥmūd, reproduits en 1984 sur cassette *Sono Cairo* 84087, datent probablement de la fin des années 1930.

[22] Il n'existe pas de catalogue de cette compagnie. Les rares disques retrouvés, distribués vers 1906, sont des enregistrement de l'almée Munīra al-Mahdiyya, ainsi qu'une grande série de prises du chanteur vedette Yūsuf al-Manyalāwī, sous étiquette *Sama' al-Mulūk*.

l'occasion » [23]. Ce n'est qu'en 1906 que le *šayḫ* Muḥammad al-Ḥanafī publia une *fatwā* autorisant l'enregistrement du Coran sur disques phonographiques, à la condition que les sons en soient correctement articulés et que les disques soient écoutés dans un état de ferveur approprié [24].

Ce n'est pas un lecteur professionnel qui enregistre la première cantillation pour le catalogue Zonophone de 1906 mais un chanteur profane de second rang, interprète du répertoire savant, Aḥmad al-Šāmī, qui n'est sollicité par aucune compagnie par la suite alors que l'industrie du disque se développe. *Gramophone* enregistre en 1909 un autre *muṭrib* spécialiste du répertoire citadin savant, Muḥammad Salīm [25], lequel prêtera sa voix à deux autres compagnies (*Odéon* et Baidaphon) pour des extraits de cantillation comme pour des chants profanes. Orphéon, une compagnie germano-turque, enregistre une almée, al-Sett Mabrūka, dans un passage de la sourate al-Isrā'.

On sait qu'il existait des lectrices professionnelles du Coran dans l'Égypte du XX^e^ siècle naissant, mais il est plus étonnant de découvrir au hasard des 78 tours que les almées elles-mêmes étaient susceptibles de cantiller, sans doute pour un public féminin dans le cadre limité — avant l'invention du phonographe — du gynécée, lors des cérémonies qu'elles étaient invitées à animer, afin d'attirer la bénédiction divine sur une union. Une autre almée, al-sett Wadūda al-Manyalāwiyya, présente sur un catalogue de 1919 sa version des versets 4 à 15 la sourate Yūsuf. Dans le catalogue de la compagnie anglaise, ce disque est mentionné entre *Waddīni l-ḥammām ya nenti* (Emmène-moi au hammâm, Maman) et *Barhūm ya barhūm*", un célèbre *qadd* syrien [26]. Ce disque (analysé ultérieurement sur le plan modal) est un document étonnant : son étiquette annonce un accompagnement au violon par Sāmī al-Šawwā (bien-sûr impossible dans cet art sacré), annonce ne correspondant aucunement au contenu réel du disque, et dont on ne sait s'il s'agit d'une bévue sacrilège ou d'une astuce publicitaire pour en assurer le succès. Le succès du disque fut manifestement réel, d'une part parce que l'on trouve mention dans le catalogue Odéon de 1922 d'une almée nommée Wadūda Badr présentant un extrait de la sourate Yūsuf au milieu du répertoire usuel de chants de mariages, et qui est sans aucun doute la Wadūda al-Manyalāwiyya de Gramophone, et d'autre part parce que dix ans plus tard, la cantillation de Wadūda figurait encore au catalogue Gramophone alors que tous ses autres enregistrements en avaient été supprimés.

---

[23] *The Talking Machine Review*, 1976, n°41, p. 729.

[24] *Al-muqtataf*, 4/1906, 31, p353, cité par Racy, 1977, p. 93.

[25] Enregistrements de cantillation coranique sur Zonophone, Odéon, Baidaphon. Voir discographie en annexe.

[26] Catalogue Gramophone Avril 1919. Disques 7-13352/53, 7-13354/55, 7-213000/01.

Ces deux documents ne peuvent permettre d'affirmer qu'il existe une « école » de cantillation féminine, mais laissent penser que les disques retrouvés ne sont pas simplement des témoignages anecdotiques de « coups commerciaux » d'une industrie du disque naissante, mais plutôt le reflet d'une pratique vivante.

Le shaykh Ḥasan Ḫiḍr est avant-guerre le seul *muqri'* professionnel qui ne soit pas parallèlement interprète profane mentionné dans les catalogues. Dans les années 20, deux autres noms (Muṣṭafā al-Bārūdī et ʻAbd al-Hādī Ḫalīl) apparaissent. Seuls les disques d'interprètes pratiquant un double répertoire ayant été retrouvés à ce jour, il convient de demeurer très prudents sur la signification historique du témoignage qu'ils apportent quant à l'histoire du *tajwīd* égyptien : l'esthétique qu'ils reflètent n'est peut-être que celle de semi-professionnels de la cantillation, qui introduisent dans cet art des idiotismes propres à la musique profane (l'analyse de la cantillation de Wadūda al-Manyalāwiyya le montrera clairement).

A la fin des années 20, l'*inšād* confrérique et le *dikr* prirent enfin leur place dans le corpus enregistré (si l'on excepte un *dikr* du *shaykh* ʻAlī al-Qaṣabgī enregistré vers 1910 par Baidaphon). Étrange phénomène que cette profusion de *munšidīn* passés au chant profane et qui ne gravent qu'exceptionnellement leur répertoire originel ! La carte de l'*inšād* n'intéressait pas le directeur artistique de Gramophone, Manṣūr ʻAwaḍ, qui ne proposaient que d'anecdotiques gravures : un disque de *mawlid* de Muḥammad al-Ṭanṭāwī en 1920 (qui interprétait la qaṣīda *zahā fī ḫaddayka l-ḫafaru* (La pudeur a empourpré tes joues), sui sera ultérieurement un succès de ʻAlī Maḥmūd), et deux *qaṣīda* de Muḥammad Karam en 1924. Ce n'est qu'en 1927 que la compagnie se lia à une très grande voix de l'*inšād*, ʻAlî al-Ḥārit̲, qui menait parallèlement une carrière de *muṭrib*, et se spécialisera dans la *waṣla* de l'école khédiviale à la radio vers 1935. Baidaphon mena une politique plus offensive : en 1927 sont enregistrés Meḥrez (Muḥriz) Sulaymān, Ismā'īl Sukkar et Sayyid Mūsā, ainsi qu'un nouveau genre, les chants religieux en langue dialectale de Muḥammad al-Kaḥlāwī. La terminologie des catalogues semble hésiter devant l'art du *munšid :* le sous-titre annonce *mawlid wa- qaṣā'id nabawiyya* (anniversaires de la naissance du Prophète et des saints, et poèmes de louanges sur le Prophète), présentant la circonstance d'interprétation comme une désignation musicologique. Les pièces sont dites *qaṣīda, tawšīḥ* ou *madḥ*, référant plus au contenu textuel qu'à la technique de chant associée à la pièce. Ces enregistrements réussirent sans doute suffisamment pour qu'un an plus tard, Baidaphon présente 9 disques de Meḥrez Sulaymān, agrémentant le catalogue du texte des pièces enregistrées. C'est néanmoins Odéon, entré tard dans la course, qui réussit à s'associer la voix la plus prestigieuse en ce domaine, celle du *šayḫ* aveugle ʻAlī Maḥmūd (1878-1946), ainsi qu'Ibrāhīm al-Farrān. Hautement respecté parmi les musiciens professionnels, ʻAlī Maḥmūd est l'un des formateurs du compositeurs

Zakariyyā Aḥmad (1896-1961). Il s'essaya parfois à l'accompagnement instrumental de type *taḫt* dans des *qaṣā'id muwaqqa'a* à thème religieux [27], se fit accompagner au violon par Sāmī al-Šawwā [28], et rénova l'*inšād* en y faisant pénétrer une conception très composée, très réfléchie de la *qaṣīda*, à l'imitation du style des compositeurs profanes. *Muqri'* estimé, il psalmodiait régulièrement aux grandes occasions à la mosquée al-Ḥusayn [29].

Outre l'identité des récitants, dans la mesure où les chanteurs profanes sont sans doute surreprésentés sur ces supports par rapport à la réalité de la lecture du Coran dans l'Égypte du début du XX^e^ siècle, l'examen des catalogues et l'audition des disques montrent un ensemble de caractéristiques des premiers enregistrements de cantillation coranique les distinguant des enregistrements postérieurs à l'âge du 78 tours :

- Alors que l'industrie du disque tente de recréer dans la mesure du possible la *waṣla* de musique savante en gravant les pièces les plus longues (*dōr*) sur trois, quatre, voire exceptionnellement cinq faces de 78 tours, la cantillation coranique est toujours présentée sous forme d'extraits, nécessairement anecdotiques : le lecteur ne « chauffe » pas, il n'est guère aisé de repérer dans sa lecture l'élévation de la corde de récitation que signale S. Corbin (1961, p. 29-30) dans certaines cantillations chrétiennes, et qui caractérise les lectures en durée réelle, sinon dans le cadre de rapides changements de fondamentale qui sont plus de l'ordre de la démonstration que de la construction. La raison en est aisée à saisir : le *dōr* est une oeuvre fermée, et il est logique de lui donner l'espace nécessaire à sa complétion. Le *taǧwīd* étant par définition non-borné (sinon en terme de *ḥizb*), une lecture de douze minutes n'a pas plus de sens qu'une récitation de 3 minutes, et ce sont donc des « passages choisis » que présente le cantillateur. Alors que l'enregistrement du *dōr* présente une version condensée et essentielle d'une performance en temps réel, le *taǧwīd* sur 78 tours, particulièrement s'il est enregistré par un *šayḫ* également chanteur profane, est une démonstration de capacités vocales, un accéléré d'architecture modale et une exposition de *qafalāt* marquantes.
- Un artiste comme Muḥammad Salīm enregistre auprès de différentes compagnies des disques portant les mêmes références de sourates. Il y a fort à parier que ce sont les mêmes versets qu'il enregistre à chaque fois : il s'agit

[27] Par exemple *Fa-yā gīrata š-ši'bi l-yamānī* (O vous qui côtoyez la face sud de la sainte Kaaba), Odéon 1715, réédité par Sono Cairo en 1981 sur cassette 81209.

[28] Par exemple la *qaṣīda mursala Ya nasīm al-ṣabā*, Odéon 1205, rééditée par Sono Cairo en 1981 sur cassette 81210.

[29] Éléments biographiques sur 'Alī Maḥmūd chez 'Abd al-Mun'im 'Arafa, 1947, pp. 54-56.

dès lors de « titres », comme pour une pièce profane, et non de réelle performance de cantillation. Les emprunts au répertoire profane dans les enregistrements analysés, chez Muḥammad Salīm comme Wadūda al-Manyalāwiyya, renforce ce sentiment d'écouter des « titres ». Il est par ailleurs remarquable que les sourates enregistrées aussi bien par les récitants professionnels que les interprètes profanes sont toujours les mêmes : *sūrat Yūsuf, Maryam, al-Isrā'*. Les « courtes sourates » (*qiṣār al-suwar*) ne sont pas prioritairement choisies, la seule sourate apocalyptique enregistrée est *al-Ḥāqqa*, la sourate « liturgique » *al-Raḥmān* n'est enregistrée que dans les années 50, et les sourates légiférantes sont ignorées. Le point commun entre les extraits de sourates gravés sur support 78 tours est qu'il s'agit de passages *narratifs* ; on peut supposer qu'il s'agit là de passages correspondant à une demande du public, de « moments choisis » favoris, et qui correspondent très certainement à une habitude des récitants semi-professionnels ayant un répertoire profane : ce sont toujours les mêmes passages, la sourate *Yūsuf* en tête, qui sont demandés par l'auditoire et cantillés en prélude ou en conclusion d'une performance de musique profane.

Lectures de la sourate Yūsuf

La sourate Yūsuf n'a aucune particularité dans l'art de la cantillation et dans le corpus coranique, et elle n'est traité ici que comme exemple. Tout au plus noterons-nous sa « popularité » : il s'agit d'un des textes coraniques les plus couramment récités, et l'un des passages les plus immédiatement compréhensibles du texte sacré : si l'exégèse traditionniste comme celle de Ṭabarī fournit quantité de détails, généralement issus des *midrash*-s, sur les implicites du texte, le lexique de ce dernier demeure aisément accessible pour tout auditeur lettré. Quant à sa popularité, elle s'explique précisément par son caractère narratif : histoire fermée, elle correspond à sa qualification de *aḥsan al-qaṣaṣ* (« meilleur récit » ou « meilleure manière de raconter »), apparaissant au début de la sourate (12:03), avant l'introduction de la diégèse.

Cinq versions cantillées de type *taǧwīd*, enregistrées par des *maqāri'* égyptiens, permettent à la fois de remarquer des constantes esthétiques dans cette école de cantillation, qui, tout autant que la production musicale profane, a assis la domination culturelle de l'Égypte sur le monde arabe moderne en supplantant les particularismes locaux, et de mesurer le champ d'exercice du génie individuel de chaque récitant. Les deux premiers documents sont des enregistrements sur disque 78 tours gravés par des semi-professionnels de la récitation, Wadūda al-Manyalāwiyya [30], donnant un exemple de lecture d'almée, et Muḥammad

[30] Enregistrement Gramophone, voir discographie en annexe.

Salīm [31], la version d'un chanteur de l'école savante. Les trois autres versions sont dues à des lecteurs professionnels, exerçant des années 1940 à leur mort : ʻAbd al-Bāsiṭ ʻAbd al-Ṣamad (1927-1988), Muḥammad Ṣiddīq al-Minšāwī (1920-1969) et Maḥmūd Ḫalīl al-Ḥuṣarī (1917-1980). Outre ces cinq exemples précisément analysés, on fera référence à deux autres enregistrements : celui de ʻAlī Maḥmud (versets 1-31), enregistré vers 1935-1940 [32] ; celui de Muḥammad ʻAbd al-Wahhāb al-Ṭanṭāwī [33]. Ces deux derniers enregistrements figurent deux pôles esthétiques opposés dans le *taǧwīd :* ʻAlī Maḥmūd, hymnode (*munšid*) célèbre pour ses enregistrements de *tawāšīḥ*, se montre un lecteur économe et mesuré dans ses effets, dont l'art subtil ne recherche pas l'éclat. Par contre, sa formation en musique savante profane (s'il n'a jamais interprété le répertoire profane, il a à plusieurs reprises été enregistré avec un accompagnement instrumental profane, comme par exemple le violoniste syrien Sāmī al-Šawwā, de confession grecque orthodoxe), le pousse à produire un discours très construit, où le degré fondamental est susceptible de varier en fonction des transformations modales. Ṭanṭāwī, un demi-siècle plus tard, et qui est exclusivement récitant, se montre beaucoup plus proche du récitant ʻAbd al-Bāsiṭ Abd al-Ṣamad, voire le dépasse dans la volonté de déclencher le *ṭarab*, en multipliant les *qafalāt* extrêmement longues et virtuoses, et en variant les modes, tout en demeurant sur une même corde de récitation, sur un degré élevé (*kardān*) [34] précisément propre à assurer le *ṭarab*.

La première question qui se pose est de savoir si les mouvements du degré de repos (*rukūz*) – « finale segmentaire » (Abou Mrad, 2008, p. 177-121) - et les altérations scalaires modales

1) sont identiques chez les récitants,
2) sont non-identiques mais placés aux mêmes moments du texte,
3) correspondent à un événement textuel dans le cours de la diégèse, c'est-à-dire si les transformations modales et les changements de fondamentales correspondent à la "progression dramatique" du texte.

La réponse à ces trois questions est sans ambiguïté non. Il n'existe aucune identité de politique d'interprétation entre tous les lecteurs, et il n'est pas possible de corréler directement le texte et son interprétation.

---

[31] Enregistrement Zonophone, voir discographie en annexe.

[32] Réédité en 1984 sur cassette Sono Cairo 84087.

[33] Édité sur cassette Ṣawt al-Šarqiyya, sans numéro de catalogue, 2003.

[34] Équivalent dans le cas de cet enregistrement à un do_3^b du diapason moderne.

Le découpage événementiel du début de la sourate permet de distinguer sur les vingt premiers versets :

- I Préambule hors diégèse 1-3
- II La vision de Joseph 4-7
- III Le complot des frères 8-10
- IV Jacob répond aux frères de Joseph 11-14
- V Le crime et le mensonge 15-18
- VI Les marchands capturent et vendent Joseph 19-20

A titre d'exemple, le verset 13, dans lequel Jacob s'oppose au projet des frères d'emmener jouer le jeune Joseph et pressent le crime à venir dans une prolepse prophétique, où apparaît le verbe attrister (*yaḥzununī*) et l'allusion au loup, constitue un moment clé au niveau textuel. Or, le traitement en est fortement différent chez chaque récitant :

Wadūda al-Manyalāwiyya déplace la finale segmentaire de *būsalīk* (mi_3) à *nim ḥiṣar* (sol_3^{dd}) dans une phrase en coloration (modale formulaire) *Sīkāh*, traduisant l'intensité diégétique par une élévation de deux degrés (de mi à sol) par rapport à la fondamentale précédente et une couleur pas encore exploitée dans sa récitation.

'Alī Maḥmūd compose une phrase complexe en deux parties, descendant progressivement d'une onzième de *ramal tutī* (sol_3) à *dūkāh* ($ré_2$), et en laissant entendre plusieurs colorations modales sur une base de *Bayyātī*/*dūkāh* : c'est là le sommet de la mélodie (*ramal tūti*) et l'ambitus de sa phrase qui est chargé de convoyer l'émotion.

'Abd al-Bāsiṭ 'Abd al-Ṣamad change de coloration modale sur un même degré.

Minšāwī introduit une installation en *Ṣabā*, mode traditionnellement associé à l'affliction, mais le maintient sur un ensemble de phrases mélodiques par la suite.

Al-Ḥuṣarī ne modifie aucunement son installation en *Rāst/kardān*.

Ṭanṭāwī, comme Minšāwī, choisit *Ṣabā*, rompant brusquement avec le *Sīkāh*/*kardān* qui précède dans sa lecture pour installer *Ṣabā/kardān*, répète trois fois la première partie du verset, et laisse entendre le degré *'awg*.

Il est donc patent que chaque récitant, à l'exception de Ḥuṣarī, accorde une importance particulière à ce verset, mais décide d'une stratégie distincte pour exprimer le danger menaçant Joseph.

En ce qui concerne le mouvement général de la cantillation, l'examen du tableau analytique comparatif démontre que les trois lecteurs modernes suivent un même mouvement général d'élévation progressive de la fondamentale. Minšāwī et 'Abd al-Ṣamad déplacent la fondamentale d'une quarte pour le quatrième verset, lors de la mention d'un danger. Les changements de finale segmentaire sont les suivants :

- 'Alī Maḥmūd : 6 (*dūkāh* > *nawā*)/8 (retour sur *dūkāh*). Le lecteur suit une progression logique à partir de l'échelle de *Bayyātī* en élevant successivement la fondamentale jusqu'à *muḥayyar*.
- Ḥuṣarī : 6/10/11/
- 'Abd al-Ṣamad : 4/6/12/13/15
- Minšāwī : 3/4/6/11/13/18
- Ṭanṭāwī [35] : pas de changement de fondamentale, la récitation demeure placée sur le degré *kardān*, commence en *Rāst/kardān* auquel se substituent, à partir du verset 10, successivement, *Gahārkāh*, *'Uššāq*, *Sīkāh*, *Bayyāti*, *Sīkāh/kardān*.

Là encore, il n'est donc pas possible d'établir une corrélation directe entre les changements de finale segmentaire, les modifications modales et la progression dramatique du texte. Il est indubitable que les changements modaux correspondent à une volonté "expressionniste" ou "figuraliste" des lecteurs (voir le travail de 'Amr Muṣṭafā Nāgī et ses interviews de *maqāri'*), mais c'est un mot ou un fragment de texte partout différent qui déclenche l'installation dans une nouvelle couleur modale.

Dans la mesure où l'ossature des cantillations est, par convention, celle de *Bayyātī/dūkāh* [36], le cheminement logique et usuel de ces cantillations est, d'une part, l'élévation progressive de la fondamentale le long de l'échelle des *par-*

[35] La lecture de Ṭanṭāwī commence avec la fin de la sourate Hūd. La *basmala* de la sourate *Yūsuf* est déjà placée en *rāst/nawā*, une quarte au-dessus de la *basmala* initiale. Les changements de fondamentales sont des suspensions, mais la lecture demeure essentiellement *rāst/nawā* avant une installation en *sīkāh*/*awg* à partir du verset 11.

[36] Quand bien même la valeur de ce *dūkāh* ($ré_2$ en registration masculine et $ré_3$ en registration féminine) est susceptible de varier en hauteur absolue.

deh [37] et, d'autre part, le *taġnīs*, ou substitution d'une ossature scalaire modale à une autre sur une même finale [38]

De façon générale, les colorations modales entendues correspondent aux modes standards de la musique savante au tournant du XX^e^ siècle, à l'exception notable des modes « importés » de la tradition ottomane et plus ou moins égyptianisés : ainsi, on n'entend pas de *Ḥigāzkār* dans une cantillation, même si on est susceptible d'entendre une transposition de son échelle, *Šahnāz*, placée sur divers degrés, et particulièrement sur *nawā*. De même, *Kurdī*, *'Agam*, *Māhūr*, *Nakrīz* peuvent être entendus comme couleurs passagères ou simplement comme motifs transitoires, mais ne sont jamais des modes « d'installation », c'est-à-dire des modes dans lesquelles au moins trois phrases mélodiques successives sont proposées. L'installation elle-même n'est pas du même ordre selon les couleurs modales : quelque soit la durée d'un passage en *Gahārkāh*, en *Sīkāh*, en *Ḥigāz*, en *ṣabā*, ou en *'Uššāq*, il est entendu que les deux modes *Bayyātī* ou *Rāst* demeurent sous-jacents, et « attendus » comme couleurs de retour, car ils forment l'ossature primordiale de toute cantillation ; c'est là une différence notable avec le répertoire profane, moins limité à cet égard.

On pourra opposer les compositions construites et variées de 'Abd al-Ṣamad et surtout de Minšāwī, qui visent implicitement à émouvoir l'auditoire, à la simple progression verticale de Ḥuṣārī, illustration même du lecteur "sage". Sans doute n'est-ce pas un hasard s'il fut *šayḫ al-maqāri' al-miṣriyya*, tant il illustre un compromis entre une pratique de récitation religieuse irrésistiblement attirée par les effets de la musique savante profane ou du répertoire musical religieux populaire ou savant, et une orthodoxie *azharite* héritière du réformisme de la Nahḍa et qui emprunte au *ḥanbalisme* une défiance vis-à-vis de la musique, regardant avec méfiance les divers avatars de la *qirā'a bi-l-'alḥān* [39]. Tandis que les deux autres affirment leur virtuosité et une certaine recherche du *ṭarab*, extase qui ne peut qu'être liée à des siècles d'imprégnation du soufisme et de son esthétique musicale dans la vallée du Nil, Ḥuṣarī bride ses effets, tout en se plaçant résolument dans le camp d'un art chanté. Tous les artistes dont on observe la performance dans le tableau comparatif annexe produisent un phrasé trop com-

---

[37] Pérégrination : *Bayyāti/dūkāh*, *Gahārkāh/gahārkāh*, *'Uššāq/nawā*, *Bayyāti/ḥusaynī*, *Sīkāh/awg*, *Rāst/kardān*, *Bayyāti/muḫayyar*.

[38] À l'échelle modale *Bayyāti* se substituent ses homologues *Bayyātī šūrī*, *Bayyātī ṭāhir et Ḥusaynī*, etc. de même en est-il pour *'Uššāq/nawā* auquel se substitue *Ḥigāz/nawā* ou *Rāst/nawā*, et pour *Bayyātī/muḫayyar* remplacé par *ṣabā/muḫayyar*, etc.

[39] Nous ne voulons aucunement dire que les récitants les plus portés vers un cantillation extrêmement mélismatique vont à l'encontre de l'orthodoxie azharite : toute cantillation coranique doit recevoir l'approbation de l'institution pour être commercialement diffusée. Mais le modèle que représente le *šayḫ al-maqāri'* est naturellement plus sobre dans sa performance, afin d'éviter l'accusation de *taṭrīb*.

plexe, trop libre pour être reproductible sur un instrument, notamment en raison de transpositions d'ossatures impraticables en doigtés sur certaines fondamentales (exemple de Wadūda al-Manyalāwiyya).

Les versions de Wadūda al-Manyalāwiyya et de Muḥammad Salīm se distinguent résolument de leurs homologues ultérieures. La première raison en est évidemment technique : devant faire la preuve de leur art dans le cadre limité de six minutes pour l'une, trois minutes pour l'autre, la lente construction observée chez les lecteurs plus récents n'est pas de mise ; on peut même se risquer à penser que si ʻAlī Maḥmūd avait enregistré une cantillation sur support 78 tours, il ne serait pas resté aussi longtemps confiné à un aller-retour entre les deux cordes *dūkāh* et *nawā*. Ils se montrent ainsi beaucoup plus rapides dans leurs changements de finale comme dans les colorations. Chez ces deux interprètes, l'influence des usages de la musique profane est également patente. Autre différence notable : la tenue de note, les cadences et la durée de souffle. Contrairement aux enregistrements « modernes », qui sont ceux de récitants professionnels, ni Muḥammad Salīm ni Wadūda ne proposent de phrases extrêmement longues et dont l'impact émotionnel sur l'auditoire découlerait partiellement d'une tenue de corde de récitation ressentie comme une performance. En cela, ils restent fidèles aux principes de la musique profane de la Nahḍa, où ce genre de performance n'est pas de mise : il est donc difficile de définir si les très longues phrases sur un seul souffle sont une évolution du *taǧwid* au cours du XX^e^ siècle, allant dans le sens d'une recherche de performance — déjà patente dans l'*inšād* de ʻAlī Maḥmūd au cours des années 1930 —, ou si cette durée moyenne des phrases est une particularité de lectures réalisées par des semi-professionnels de la cantillation.

La version de Wadūda al-Manyalāwiyya doit être considérée entièrement à part. D'un ambitus plus réduit que celui des hommes, qui approchent les deux octaves, elle se déroule essentiellement sur une seule octave. Le sens de la progression tout à fait inhabituel puisque descendant : elle part d'une *basmala* initiale en *Bayyātī* placée sur *nawā* (sol_3) pour se fixer ensuite sur une fondamentale *būsālīk* (mi_3), laissant entendre *ʻUššāq*, *Rāst* et *Gahārkāh* sur ce dernier degré. Le choix de cette nouvelle finale segmentaire l'amène, dans le cadre d'une courte modulation *Sīkāh*, à se placer deux degrés au-dessus de *būsālīk* dans une échelle de *Rāst*, donc sur le degré *nim ḥiṣar* (sol_3^{dd}), qui se trouve être... un quart de ton au-dessus de la fondamentale initiale, renversement inattendu. Son phrasé modal est plus riche que celui des récitants professionnels, quand bien même les cadences sont moins ornées et moins maîtrisées. On remarque chez elle certaines habitudes de traitement propres à la musique savante de la Nahḍa, comme une phrase *Rāst/nawā* quelque peu réminiscente de la formule mélodique de la ritournelle (ronde) dite des censeurs ou *lāzimat al-ʻawāǧil*, laquelle ponctue la *qaṣīda muwaqqaʻa ʻalā al-waḥda* [cantillation sur

le cycle binaire de la *waḥda* des vers d'un poème classique] en musique savante profane, ou bien des altérations de degrés proches d'habitudes de traitements qu'on observe dans le *dōr* ou la *qaṣīda muwaqqa'a* [40]. Son phrasé donne dès lors l'impression d'être plus proche du chant profane que de la cantillation religieuse. Une des cause de ce sentiment à l'audition est artificielle : les conditions d'enregistrements du 78 tours empêchent la vocaliste de maintenir les pauses usuelles entre versets, et le phrasé n'est interrompu que par la prise de respiration. Il se différencie cependant du chant, dans lequel la longueur et le placement des silences fonctionnent comme une ponctuation rythmique signifiante dans l'économie de la mélodie, alors qu'elle est ici égale entre chaque prise de souffle. De même, les possibilités de répétitions sont limitées par le découpage en unité de souffle et non par une "interprétation" du texte. Enfin, une précaution historique doit être prise : il ne serait possible de conclure à la singularité de l'enregistrement de l'almée/*qāri'a* qu'en le comparant à de - trop rares - enregistrements de récitants d'avant-guerre.

La lecture de Muḥammad Salīm, quant à elle, se distingue des lectures plus récentes essentiellement par « l'excès », comparativement, de colorations différentes dans un même verset, « excès » sans doute explicable par les conditions d'enregistrement ; on repère aussi chez lui des jeux de degrés et répétitions issus de l'interprétation du *dōr* [41], et qui semblent inattendus en *taǧwīd*. Cependant, en l'absence d'autres enregistrements de cet extrait de sourate chez d'autres compagnies de disque, on ne peut écarter l'hypothèse qu'une école de récitation de ce type ait effectivement existé au début du siècle, sorte de pont entre chant profane et récitation coranique.

La perte des ponts entre les répertoires, entre interprètes religieux et profanes est désormais, en ce début de XX^e^ siècle, consommée. Si les procédés d'ornementation du phrasé vocal sont toujours comparables, la cantillation coranique fait finalement figure de nos jours de dernier bastion d'un art vocal arabe savant. Mais alors que les cantillateurs participèrent à l'élaboration d'une musique savante à la fin du XIX^e^ siècle, les conditions ne semblent pas propices actuellement à de tels échanges et chacun demeure dans son domaine.

---

[40] On comparera par exemple Wadūda, 03:30 > 03:35, dans un contexte *Rāst*, avec Yūsuf al-Manyalāwī, *qaṣīda « Qifī yā umaym al-qalb »*, rééditée sur CD AAA065, 01:53 >01:58.

[41] Particulièrement à la fin du verset 5, *inna l-šayṭāna li-l-'insāni 'aduwwun mubīn*.

Bibliographie

‘ABD AL-QADIR, Fā’iz, 1992, *Durūs fī tartīl al-qur’ān*, ‘Ajmān.

ABOU MRAD, Nidaa, 2004, « Formes vocales et instrumentales de la tradition musicale savante issue de la Renaissance de l’Orient arabe », *Cahiers de Musiques traditionnelles*, 17, p. 183-215.

ABOU MRAD, Nidaa, 2008, « Prolégomènes à une approche vectorielle neumatique de la modalité », *RTMMAM – Revue des traditions musicales des mondes arabe et méditerranéen, n° 2 « Musicologie des traditions religieuses »*, Baabda (Liban), Éditions de l’Université Antonine, p. 90-128.

‘ARAFA, ‘Abd al-Mun’im, 1947, *Tārīḫ a’lām al-mūsīqā al-šarqiyya*, Le Caire.

BOUBAKEUR, Si Hamza, 1968, « Psalmodie coranique », *Encyclopédie des musiques sacrées*, vol. 1, Paris, Labergerie.

CANTINEAU, J, Barbes, L, 1942-1947 « La récitation coranique à Damas et à Alger », *Annales de l’Institut d’Études Orientales*, Alger, vol 6.

CORBIN, Solange, 1961, « La cantillation des rituels chrétiens »”, *Revue de Musicologie*, vol. 47, n° 123 (juillet 1961).

KAMIL Maḥmūd, s.d., *Dawūd Ḥusnī*, Ma’had al-mūsīqā al-’arabiyya, Maṭba’at al-ma’rifa.

LORTAT-JACOB, Bernard, 1987, « Improvisation : le modèle et ses réalisations », *L’improvisation dans les musiques de tradition orale*, ouvrage collectif, Bernard Lortat-Jacob (éd.), Paris, SELAF, p. 45-59.

NAGI, ‘Amr Muṣṭafā, 1995, *Tiqaniyyāt al-adā’ ‘ind al-šuyūḫ al-qurrā’ fī gumhūriyyat Miṣr al-’arabiyya*, Al-Ma’had al-’ālī li-l-mūsīqā al-’arabiyya, Majistīr, 1995 (dir. Ratība al-Ḥifnī/Aḥmad ‘Umar Hāšim), unpublished Master’s degree.

NELSON, Kristina, 1982, “Reciter and listener: some factors shaping the mujawwad style of qur’anic recitation”, *Ethnomusicology*, vol. 26, n° 1, 1982. pp41-48 ; 1985, *The Art of Reciting the Qur’an*, University of Texas Press, 1985, réédité au Caire par The American University in Cairo Press.

PARET, Rudi, « Kirā’a », *Encyclopédie de l’Islam, 2ème édition*, Leiden, Brill.

RACY, Ali Jihad, 1977, *Musical change and commercial records in Egypt 1904-1932*, Urbana, The University of Illinois at Urbana, unpublished PhD thesis.

SHILOAH, Amnon, 1991, « La voix et les techniques vocales chez les Arabes », *Cahiers de musiques traditionnelles*, 4 “Voix”, Genève, Ateliers d’Ethnomusicologie, p. 85-101.

TALBI, M, 1958, “La qirā’a bi-l-alḥān”, *Arabica*, vol 5.

WAUGH, Earle H., 1989, *The Munshidîn of Egypt. Their World and their Song*, Columbia, University of South Carolina Press, 1989.

Annexe 1 : Analyse modale de cinq cantillations de la sourate 12 (versets 1-20)

Rappel préliminaire : Dans toute notation de type "Ḥigāz/nawā", le premier terme correspond à une *Echelle polycorde* ou à un *Mode*, le second à un *degré*.

Tableau 1 : Analyse comparative de la modalité dans les cinq extraits étudiés

	Wadūda al-Manyalāwiyya	**Muḥammad Salīm**	**‘Abd al-Bāsiṭ ‘Abd al-Ṣamad**	**Muḥammad Ṣiddīq al-Minšāwī**	**Mahmūd al-Ḥuṣarī**
basma-la	Bayyāti/nawā	Rāst/rāst	Bayyāti/dūkāh	Bayyāti/dūkāh	Bayyāti/dūkāh
aya 1	-		Bayyāti/dūkāh	Bayyāti/dūkāh	Bayyāti/dūkāh
aya 2	-		Bayyāti/dūkāh	Bayyāti/dūkāh	Rāst/rāst
aya 3	-		Gahārkāh/gahārkāh > Sūrī/dūkāh	Gahārkāh/gahārkāh	Rāst > Bayyāti/dūkāh
aya 4	00:10>00:38 : échelle Sūrak/rāst (avec ‘Uššāq/nawā)	00:08 > 00:27 : Bayyātī/nawā 00:32 > 00:49 bayyātī/nawā avec coloration Ḥigāz/kardān (Sūrī/nawā)	Ḥigāz/nawā	Rāst/nawā	Bayyāti/dūkāh
aya 5	00:38-00:50 : base Bayyāti/dūkāh avec Ḥigāz/nawā (Sūrī/dūkāh) > Rāst/nawā (Ṭāhir/dūkāh), 00:51 > 00:59 : Rāst/nawā rappe-lant le dūlāb al-‘awāḏil, 01:01 > 01:11 : Rāst/nawā	00:56 > 01:11 : Bayyātī/nawā avec Nakrīẓ/kardān 01:16 > 01:30 : alternance Bayyātī Sūrī/nawā et Bayyāti ṭāhir/nawā	Ḥigāz/nawā (qafla/gahārkāh)	Rāst/nawā	Bayyāti > Sūrī/dūkāh
aya 6	01:15 > 01:28 : 'Awg/'awg, Rāst/nawā, 01:30 > 01:41 : Rāst/nawā sur base Rāst/dūkāh, 01:43 > 01:54 : Rāst baladī/nawā (ou Gahārkāh) et Rāst/dūkāh, 01:55 > 02:11, Gahārkāh/nawā	01:35 > 01:54 : Sūrī/nawā, 02:00 > 02:19 : Sahnāz/nawā, 02:23 > 02:36 : Ḥigāz/nawā et Rāst/kardān	Ṣabā/muḥayyar > Bayyātī/muḥayyar	Rāst/nawā > Bayyātī/ḥusaynī	‘Uššāq/nawā
aya 7	02:14 > 02:27 :	02:41 > 02:55	Bayyātī/muḥayyar	Bayyātī/ḥusaynī	Rāst/nawā (arrêt

	Wadūda al-Manyalāwiyya	**Muḥammad Salīm**	**ʻAbd al-Bāsiṭ ʻAbd al-Ṣamad**	**Muḥammad Ṣiddīq al-Minšāwī**	**Mahmūd al-Ḥuṣarī**
	ʻUššāq/būsalīk	Ḥigāz/nawā et Ḥigāz/muḥayyar		(qafla/kardān)	sur awg)
aya 8	02:29 > 02:42 : ʻUššāq/būsālīk, 02:43 > 02:57 : rāst/būsālīk	02:59 > 03:13 : ḥigāz/nawa et Rāst/kardān	Bayyātī/muḥayyar	Ḥigāz/muḥayyar	Rāst/nawā
aya 9	02:59 > 03:17 : (Rāst)Sūznāk/būsālīk, 03:18 > 03:29 : Gahārkāh/būsālīk	-	Bayyātī et Sūrī/muḥayyar	Bayyātī/ḥusaynī	Rāst/nawā
aya 10	03:30 > 03:42 : Rāst/būsālīk avec coloration initiale Ṣabā, 03:43 > 04:03 : ʻušŝāq/būsālīk	-	Bayyātī et šūrī/muḥayyar	Ḥigāz/muḥayyar	Rāst/nawā (qafla/ḥusaynī)
aya 11	04:04 > 04:30 : ʻušŝāq/būsālīk avec suspension sur le degré ḥigāz, 04:31 >04:38 : Rāst/būsālīk	-	ṣabā/muḥayyar	Bayyātī et Ṣabā/ḥusaynī > Rāst/nawā	Bayyātī/muḥayyar et Rāst/kardān
aya 12		-	Gahārkāh/muḥayyar	bayyātī et Ṣabā/ḥusaynī > Rāst/nawā	Rāst/kardān
aya 13	04:40 > 05:05 : Sīkāh/nim ḥiṣār avec suspension sur le degré ḥigāz, sous-finale	-	Ḥigāz/muḥayyar	ṣabā/māhūr	Rāst/kardān
aya 14	05:06 > 05:21 : Ṣabā/ḥigāz	-	Ḥigāz/muḥayyar	Ṣabā/māhūr	Rāst/kardān
aya 15	05:22 > 05:36 : Sīkāh/nim ḥiṣar, 5:37 > 5:58 : finale Rāst/būsālīk	-	Gahārkāh/muḥayyar > Ṣabā/māhūr	Ḥigāz/muḥayyar > Ṣabā/māhūr	Rāst/kardān
aya 16	-	-	Gahārkāh/muḥayyar	ṣabā/māhūr	Sīkāh/buzurg
aya 17	-	-	Gahārkāh/muḥayyar > ṣabā/māhūr	ṣabā/māhūr	Rāst/kardān
aya 18	-	-	Gahārkāh/muḥayyar > ṣabā/māhūr	Rāst/kardān	Sīkāh/buzurg > Gahārkāh/kardān
aya 19	-	-	Gahārkāh/muḥayyar	Rāst/kardān	Rāst/kardān
aya 20	-	-	Gahārkāh/muḥayyar > ṣabā/māhūr	Rāst/kardān	Rāst/kardān

Annexe 2 : Essai de discographie des enregistrements du Coran sur disques 78 tours en Égypte

Zonophone/Gramophone 1906

- Petits disques :

Hasan Hafaghi [حسن خفاجي]

Adan [آذان]

102090/102091

- Grands disques :

Ahmed El-Chami [أحمد الشامي]

102288 Sourat el ahzab *Coran cherif* [سورة الأحزاب، قرآن شريف]

100032 Samaa El Hawani [سمع الهوان]

102291 Souret El Esrà [سورة الإسراء]

100033 Melodia (Hawa turque) *Musique militaire égyptienne* [هوا غنا تركي مطرب، موسيقى عسكرية مصرية]

102292 Souret El Esrà [سورة الإسراء]

100033 Melodia (Hawa Gazayerli) *Musique militaire égyptienne* [انغام مطربه (هوا جزائرلي)، موسيقى عسكرية مصرية]

Orphéon, disque retrouvé, pas de catalogue disponible, vers 1910 :

Al-Sitt Mabrūka [الست مبروكة]

11820/21 sūrat al-isrā' [سورة الإسراء]

ZONOPHONE / GRAMOPHONE 1909

Cheikh Mohamed Selim [الشيخ محمد سليم]

15-12438 Souret Mariam [سورة مريم]

15-12439 Sourat Youssef [سورة يوسف]

15-12440 Souret Tah [سورة طه]

15-12441 Souret el Asra [سورة الإسرى] كذا في الأصل، والمقصود الإسراء

15-12442 Souret el Kahf [سورة الكهف]

15-12443 Souret el Haka [سورة الحاقه]

15-12444 Souret Ibrahim [سورة إبراهيم]

15-12445 Souret el Abrar [سورة الأبرار]

Gramophone 1910

Ce sont les seuls enregistrements coraniques de ce catalogue, qui ne mentionne que deux seul autres disques pour l'interprète : l'un est un appel à la prière, sur deux faces, l'autre comportant un répertoire profane, dont le *muwaššaḥ al-ġuṣn iḏā ra'āka muqbilun sagada* [*huzām*]. Ces enregistrements figurent encore au catalogue de 1912, sans correction de la faute d'orthographe sur le mot *sūra*.

El Cheikh Hassan Khadr [الشيخ حسن خضر]

5-12218 Souret Taha [صورة طه [كذا في الأصل، والمقصود سورة

5-12217 Souret Mariem [صورة مريم [كذا في الأصل، والمقصود سورة

Odéon 1913

Scheikh Hassan Khadr [الشيخ حسن خضر]

47493 El Adan [الأذان]

47494 Surat Joussef [سورة يوسف]

47495 Surat Mariam [سورة مريم]

47496 Suret Taha-Moussa [سورة طه]

47497 Surat Ibrahim [سورة إبراهيم]

47498 Surat El Kahf [سورة الكهف]

Scheikh Mohamed Selim [الشيخ محمد سليم]

42157 1/2 Surat el Kiyama [سورة القيامة]

45159 1/2 Surat el Ebar [سورة الأبرار]

45174 1/2 Surat el Muzamil [سورة المزمل]

45176 1/2 Surat el Hack [سورة الحق [كذا في الأصل، والمقصود الحاقة]

45178 1/2 Surat el Essrah [سورة الإسراء]

45893 1/2 Surat Joussef [سورة يوسف]

45895 1/2 Surat Mariam [سورة مريم]

Gramophone 1914

Les mêmes enregistrements sont proposés avec un numéro de catalogue différent, suite à la fusion des catalogues Zonophone / Gramophone. On note que le chanteur profane et récitant Muḥammad Salīm n'est pas indiqué comme décédé dans ce catalogue de 1914. Ses enregistrements sont retirés des catalogues d'après-guerre.

15-12438 Souret Mariam [سورة مريم]

15-12439 Sourat Youssef [سورة يوسف]

15-12440 Souret Tah [سورة طه]

15-12441 Souret el Asra [سورة الأسرى [كذا في الأصل، والمقصود الإسراء]

15-12442 Souret el Kahf [سورة الكهف]

15-12443 Souret el Haka [سورة الحق [كذا في الأصل، والمقصود الحاقة]

15-12444 Souret Ibrahim [سورة إبراهيم]

15-12445 Souret el Abrar [سورة الأبرار]

Baidaphon, sans date, entre 1914 et 1920

Ce catalogue ne contient aucun enregistrement de musique profane par Muḥammad Salīm, apparemment décédé entre 1914 et 1920. Ces titres sont toujours proposés au catalogue Baidaphon de 1928, où la faute d'orthographe sur *al-ḥāqqa* est corrigée, mais pas celle sur *al-isrā'*.

Feu El-Cheikh Mohamed Selim [المرحوم الشيخ محمد سليم]

36020/21 Sourat el kïama [سورة القيامة]

36022/23 Sourat el mozzamal [سورة المزمل]

36024/25 Sourat el abrar [سورة الأبرار]

36026/27 Sourat el hakk [سورة الحق [كذا في الأصل، والمقصود الحاقة]

36028/29 Sourat Taha [سورة طه]

36030/31 Sourat Mariam [سورة مريم]

36032/33 Sourat el khaf [سورة الكهف]

36034/35 Sourat el assra [سورة الأسرى [كذا في الأصل، والمقصود الإسراء]

36036/37 Sourat Ibrahim [سورة إبراهيم]

36038/39 Sourat Youssef [سورة يوسف]

Gramophone, supplément d'avril 1919

Set Wedouda El Manialaweya [الست ودودة المنيلاوية، كمنجة سامي الشوا]

7-13354/55 Souret Youssef Coran [سورة يوسف قرآن]

Odéon 1922

Wadouda Badr, Chanteuse [الست ودودة بدر]

Il est hautement probable que cette Wadūda Badr est la Wadūda al-Manyalāwiyya de Gramophone, le répertoire étant absolument identique.

47565 1/2 Souret Youssef [سورة يوسف]

Gramophone 1924

Cheikh Moustapha El-Baroudi [الشيخ مصطفى البارودي]

47-1/ 7-212104 Ahle vamrane [سورة آل عمران]

47-1/ 7-212105 Souret Ibrahim [سورة إبراهيم]

Les catalogues Gramophone de 1927, 1928 et 1930 mentionnent encore ce disque de Muṣṭafā al-Bārūdī ainsi que l'enregistrement de la sourate Yūsuf par Wadūda al-Manyalāwiyya en 1919, sous référence 35-507, mais ne comportent plus aucun autre disque de cette almée.

Odeon 1926

Les enregistrements d'avant-guerre de Muḥammad Salīm sont toujours proposés, ainsi que l'unique disque de l'almée Wadūda Badr.

Pathé 1926

El Cheikh Abdel Hadi Khalil [الشيخ عبد الهادي خليل]

35080 1/2 Souret Youssef [سورة يوسف]

35081 1/2 Souret al Omran [سورة آل عمران]

35082 1/2 Souret Nouh [سورة نوح]

Columbia 1928 (enregistrement électrique)

Le catalogue présente un seul autre disque de ce chantre, comportant une *qaṣīda nabawiyya* (panégyrique du Prophète) et sur l'autre face un *tawšīḥ mawlid* (composition de forme responsoriale interprétée a capella par un soliste et un choeur)

El Cheik Abd El Hadi Khalil [الشيخ عبد الهادي خليل]

13292 1/2 Souret Youssef (Coraan Charif) [سورة يوسف، قرآن شريف]

Baidaphon 1953

Cheikh Farid Sandiouni [الشيخ فريد السنديوني]

100811/12 Souret El Rahman [سورة الرحمن]

100813/14 Souret Al Oumran [سورة آل عمران]

100815/16 Souret El Najm [سورة النجم]

100817/18 Souret Mariam [سورة مريم]

100819/20 Souret Al Isra'a [سورة الإسراء]

Aucun enregistrement du Coran dans les catalogues Méchian (1927) et Polyphon (1927, 1930) consultés.

RTMMAM n° 2 (2008)

Réflexions sur la *Thora* cantillée

JEAN-PHILIPPE AMAR [*]

> *Et il prit le livre de l'Alliance, dont il fit entendre la lecture au peuple…* (*Exode* XXIV, 7. Trad. Élie Munk, 1985)

La lecture de la *Thora*, le Pentateuque, pratique qui remonterait à Moïse, est devenue à partir d'Esdras le Scribe (V^e^ siècle av. n. e.) le moment essentiel du culte synagogal. Une péricope est cantillée à l'office hebdomadaire du *shabbat* matin, suivant un cycle annuel de lecture qui découpe le texte en cinquante-quatre parties (*parasha*).

Cette lecture chantée, malgré la variété des rites d'interprétation, est basée sur le même système des *teamim*, mis au point par les massorètes à Tibériade au cours du Moyen Âge. Il s'agit d'un ensemble de signes diacritiques indiquant, non strictement, une façon de chanter les mots et de découper les versets. Chaque *taam* propose une formule mélodique, peu précise, qui laisse donc à l'interprète une marge de liberté relative, dans le respect du texte à transmettre aux fidèles.

Cet article constitue une réflexion sur les principes de la cantillation juive à travers les notions de transmission du message divin, d'interprétation de celui-ci et enfin de création de sens dans une approche herméneutique de la pratique de la lecture rituelle chantée.

---

[*] Professeur certifié d'Éducation musicale. Doctorant sous la direction du Professeur François Picard, Université Paris-Sorbonne.

Les transmissions

Et maintenant si vous écoutez vous écoutez
ma voix et vous gardez mon alliance
Et vous vous serez pour moi un bien précieux
plus que tous les peuples car elle est à moi toute la terre
Et vous vous serez pour moi
un royaume de prêtres et une nation sainte.
(Exode, XIX, 5-6. Meschonnic, 2003, p. 107)

Recevoir et transmettre est le rôle du peuple élu. Il est choisi pour entendre le message divin, le faire entendre aux autres peuples, et conduire l'ensemble de l'humanité aux accomplissements messianiques. Transmettre serait l'une des particularités du judaïsme.

> *Le judaïsme se distingue des autres religions révélées par le fait qu'il place au centre de la révélation la Torah, la « Loi »* (Goetschel, 1998, p. 798).

La *Thora* est en elle-même à la fois transmission et objet de transmission.

Révélation-transmission

Le Créateur se révèle à son peuple par la transmission de la *Thora*. Cette transmission est une révélation ; le peuple assiste à une partie de l'événement. Même s'ils préfèrent ne pas entendre l'ensemble de la transmission, les enfants d'Israël sont l'un des participants au trio événementiel. En effet, il ne s'agit pas d'un miracle réservé à un prophète qui aurait par conséquent l'exclusivité de la révélation.

Dieu dicte la *Thora* à Moïse du mont Sinaï [1]. Elle n'est pas déjà écrite, cette tâche incombe à l'homme, Moïse [2]. L'Éternel ne fait pas l'économie de ce transcripteur, scribe essentiel à sa transmission-révélation. Cette révélation est transmission et inversement. Dans son déroulement également. Moïse ne mémorise pas miraculeusement l'ensemble du texte mais procède lui aussi, au même moment, à un acte de transmission pour le peuple et les générations fu-

[1] « On ne sait pas comment cela est arrivé ! Mais la « Parole » est arrivée jusqu'à Moïse » (Ouaknin, 1994a, p. 32).

[2] On peut penser à ce sujet au panneau de l'« Histoire de Moïse », bas-relief en bronze sculpté par Lorenzo Ghiberti (1378-1455) pour la *Porte du Paradis* du baptistère de Florence, exécutée entre 1430 et 1439. L'artiste florentin représente Dieu donnant à Moïse les Tables de la Loi, vierges de toute inscription.

tures, il l'écrit [3]. Dieu transmet et fait transmettre à Moïse. La transmission est au cœur de la révélation.

Transmission-révélation

Dieu dicte la *Thora*. On comprend ce moment comme une transmission orale. Or, le verset suivant immédiatement les *Dix Commandements* nous dit que les enfants d'Israël virent les voix [4]. Cette expression inhabituelle nécessite une analyse.

D'abord, « les voix » et non « la voix » ; s'agit-il d'une transmission polyphonique du texte ? D'une voix personnalisée pour chacun des enfants d'Israël, au pied du Sinaï ? Ou alors le pluriel est-il à comprendre musicalement, dans la multiplicité des intonations ? Le bruit du cor et les voix donnent en tout cas une atmosphère musicale à ce moment unique. Que voient les enfants d'Israël de Dieu ? Ses voix. Il se révèle à eux par des sons, qui s'entendent et se voient. L'indissociabilité dans le texte de la vision et de l'écoute nous enseigne que cette transmission est à la fois orale, écrite et visuelle. Il y a ici une simultanéité exacte. La voix de Dieu se voit. L'homophonie du français est ici remarquable ; sa voix se voit [5].

Il ne faut donc pas considérer la section de phrase, « Et tout le peuple vit les voix », comme un oxymore rhétorique, alliant des réalités contradictoires pour susciter un effet de surprise. On ne peut, encore moins, la prendre comme une antilogie, un non-sens. Ce paradoxisme lie étroitement ce qui nous semble inconcevable et crée ainsi une nouvelle réalité. Il faut le voir comme un *oxymore discret*, non pas seulement pour attirer l'attention, mais également pour créer une catégorie verbale décrivant une réalité qui ne possède pas de nom spécifique. Voir la voix. À une époque où la partition musicale n'existe pas, Dieu aurait-il montré son chant dans un langage immédiatement compréhensible ? Pour certains talmudistes, la *Thora* aurait été donnée par Dieu avec les points et les voyelles, c'est-à-dire avec la massore elle-même. La *Thora* orale aurait été révélée à Moïse au même titre que la *Thora* écrite.

Transmission orale, écrite, visuelle. La transmission divine est tout cela à la fois et peut-être plus encore. Elle est autre, différente, non humaine. Nous sommes

---

[3] « La tradition affirme qu'il avait emporté du parchemin, de l'encre et de quoi écrire, et qu'il a écrit, sous la dictée de Dieu, l'ensemble de la Tora » (Ouaknin, 1999, p. 37).

[4] « Et tout le peuple vit les voix et les feux et le bruit du cor et la montagne fumante ; et le peuple vit, et ils tremblèrent et se placèrent à distance » (Exode XX, 18. Traduction Élie MUNK). Sur les différentes traductions de ce verset, voir Meschonnic, 2003, p. 13-16 et p. 282-283.

[5] « Et il est beau qu'en français nous ayons le même mot entendre pour désigner ensemble l'acte de l'ouïe et celui de l'entendement » (Novarina, 1999, p. 36).

dans l'ordre du *numinal*. C'est attendu et logique. « Dieu est la quatrième personne du singulier » (Novarina, 1999, p. 34).

Pour reprendre une appellation traditionnelle en sémiotique, la transmission divine est du « monde ». « On ne peut dire, ni même exprimer linguistiquement le monde », ou alors on parle par métaphore, par expressions, par images. Le monde est indicible. Ce qui est dicible, corollairement, c'est le mondain. « Le monde est mondanisé par des procédures de médiation qui atteignent une catégorisation maximale par le langage (verbal) ». « Le mondain, c'est du monde médiatisé. Tout le mondain est appréhendable, l'appréhendable est du mondain. Ce qui veut dire qu'on n'appréhende que du mondain, jamais du monde : le monde est effectivement indicible » (Molinié, 1998, p. 8-9).

En quelque sorte, la *Thora* mondanise un élément du monde, elle mondanise le divin, mais par un oxymore : voir les voix. Elle ne peut faire plus, Dieu est inappréhendable. Il n'y a qu'un oxymore pour décrire la Révélation. L'oxymore est la manifestation de cette volonté divine et mosaïque de garder la distance entre le Créateur et ses créatures.

Les écrits talmudiques proposent d'autres interprétations du verset problématique : certains pensent que le peuple voyait et entendait le visible, la voix se fait image et l'image se fait voix ; d'autres comprennent que le peuple voyait ce qu'il y avait à voir et entendait ce qu'il y avait à entendre, ils remettent les sens à leur place. Le *Zohar*, quant à lui, parle de voix qui se fait corps, d'une vision des lettres de la parole révélée.

Le propos n'est pas, ici, de considérer l'historique de l'événement que constitue la Révélation. Il s'agit davantage d'analyser, autant que possible, la transmission originelle du message divin, les modalités de la perception de la Révélation et celles de sa transmission de génération en génération [6] ; tout cela, bien sûr, à partir du texte biblique. On ne peut appréhender vraiment la Révélation et la transmission divine, c'est ce que le texte nous fait comprendre.

Transmission-interprétation

Selon une tradition talmudique, Moïse écrivit toute la *Thora* comme une suite ininterrompue de lettres, sans coupure, ponctuation ni rythme ; une écriture avant les mots (la *Thora de Dieu*). Écrire un texte compréhensible, constitué de mots, c'est précisément le rôle de la *Thora de Moïse*, pour l'homme et par l'homme. Moïse a en effet introduit ce qui y était absent.

---

[6] Voir également au sujet des interprétations talmudiques de ce verset biblique : Ouaknin, 1994a, p. 279-283, et Levinas, 1982, p. 174.

La pratique interprétative des textes sacrés s'inscrit dans la distinction communément admise entre la tradition orale et la tradition écrite. En effet, la tradition orale n'a cessé d'interpréter, d'amplifier et de compléter ce que fournissaient les documents écrits. Les scribes puis les rabbins prirent en charge cette interprétation permanente de la *Thora*, ce qui conduisit le judaïsme rabbinique à formuler le concept de *Thora she béal pé* (orale), distinguée de la *Thora she bihetav* (écrite) (Goetschel, 1998, p. 179).

Il ne faut pas considérer les termes « orale » et « écrite » au sens propre. Ou, du moins, il ne faut plus le faire. Par « Loi écrite », le judaïsme désigne ordinairement le *Pentateuque*, suivi des *Prophètes* et des *Hagiographes*, et par « Loi orale », l'ensemble des commentaires de ces textes canoniques, originellement transmis oralement, de maître à élève, de génération en génération, mais qui, en raison de l'Exil et de la dispersion, des risques d'oubli et de perte des savoirs, ont été compilés dans les grands *corpus* écrits que sont la *Mishna*, le *Talmud*, les *Midrashim*… (Attias et Benbassa, 1998, p. 209) Il y a écriture de la Loi orale comme il y a oralité de la Loi écrite par la cantillation.

Avant d'avoir été retranscrits, l'interprétation et le commentaire du texte sont oraux, ils passent par l'oralité. Ils doivent d'abord être vocalisation du texte consonantique, ajout de voyelles, « inscription » dans le sonore pour commencer à signifier pour l'entendement. Cela nécessite l'audibilité de l'écrit même s'il n'y a pas passage au sonore. La consonne ouvre un mot à plusieurs possibilités de mots, à l'équivocité, à la multiplicité des compréhensions. La voyelle permet le mot et ainsi l'interprétation du texte dans un sens. Oralité également pour ne pas inscrire l'interprétation dans le marbre, la figer, lui donner une valeur de vérité, unique et ultime, exclusive. Elle nécessite la modestie du son qui passe, qui s'entend mais ne s'inscrit pas dans la durée. À moins qu'elle ne soit digne de la compilation des interprétations valables comme le sont celles contenues dans les ouvrages de la *Mishna* et du *Talmud*.

Le peuple d'Israël n'est pas celui du Livre, mais celui de son interprétation. « Seule la Bible éclairée par le *Talmud* inscrit le lecteur dans une lecture juive des Écritures » (Ouaknin, 1994a, p. 23). Ici nous retrouvons la dualité de la *Thora* écrite et orale, la pluralité des *Torot* [7], la double transmission divine, la contemporanéité des deux, visible et audible à la fois, dans le texte même :

> *« Telles sont les ordonnances, les institutions, et les Torot que l'Éternel fît intervenir entre lui et les enfants d'Israël, au mont Sinaï, par l'intermédiaire de Moïse »* (Exode, XXVI, 46. Trad. Élie Munk, 1985).

[7] *Torot* : pluriel de *Thora*.

Le message de la *Thora* est multiple, les voix de sa transmission sont plurielles. « Une fois Dieu l'a énoncé, deux fois je l'ai entendu » (*Psaumes*, LXII, 12. Trad. Zadoc Kahn).

Nous amalgamons volontairement les termes *Loi*, *Thora*, *transmission* et *tradition*, qualifiés les uns comme les autres d'*orale* ou d'*écrite*. Cela est possible parce qu'ils se réfèrent tous au texte et à son oralité à la fois antérieure et postérieure [8].

L'oralité de la Loi écrite et l'écriture de la Loi orale posent la question de la distinction de l'écrit, qui serait de l'ordre du divin, de l'intangible, et de l'oral, qui serait de l'humain, en devenir, sur le chemin de la compréhension du texte. Les propos talmudiques remettent à plat une telle distinction, ils ne l'effacent pas totalement mais proposent la complémentarité des modes de médiation et abolissent l'exclusivité de l'appartenance divine de l'un et la propriété humaine de l'autre. Les deux modes possèdent leurs vertus et leurs limites, l'une comme l'autre, essentiellement. Il n'y a pas sacralisation par l'écriture dans l'acte divin de faire retranscrire ses paroles mais humanisation permettant la transmission, comme il n'y a pas sacralisation des interprétations talmudiques dans leurs mises sur papier dans un souci de conservation. Il ne doit pas y avoir restriction ni dans la compréhension des transmissions ni dans la réalisation humaine du passage du message divin.

Cantiller, c'est rendre orale la loi écrite, ou plutôt la rendre audible en lui donnant une oralité [9]. Chanté et non parlé, le texte ne perd pas sa sacralité mais passe par l'humain, qui ne peut que l'interpréter. Il n'est alors qu'une partie du message divin. Une oralité possible.

Le sens du texte se trouve dans sa mise en son, sa musicalisation. La *sonorisation* à partir du message consonantique divin est une *humanisation* supplémentaire [10] du texte, inévitable car elle seule permet d'apporter un discours audible et compréhensible aux fidèles. L'ajout du son, du passage à l'humainement recevable, humanise le texte tout en le sacralisant – la mise en système de la sonorité étant un des procédés de sacralisation du langage.

---

[8] « Moïse demeura quarante jours sur la montagne. Pendant le jour, il lisait le texte écrit et, pendant la nuit, il étudiait le commentaire oral […]. Il lisait la Loi écrite le jour et la Loi orale la nuit… », « Il interprétait les paroles de la Tora et scrutait les lettres », ainsi que d'autres citations sur la contemporanéité des deux Lois sur les paradoxes que cela engendre » (Ouaknin, 1994a, p. 26-27).

[9] Il s'agit bien du rôle du rituel, à savoir une fonction dynamique qui opère un double passage : du profane au sacré et du divin à l'humain (par la cantillation).

[10] L'écriture du message divin en un texte consonantique était sa première humanisation.

Chanter le texte et non le dire, ce n'est pas seulement prendre le risque du passage à l'humain, à l'humanisation de la transmission, ce qui est moins le cas si le texte est simplement lu ; c'est davantage. Chanter c'est créer une mélodie, en même temps que l'on dit les paroles divines. Produire une mélodie, un air, une musique. La lecture de la *Thora* laisse la place à l'homme pour exprimer une partie de lui-même à travers les mots du Créateur.

Enfin, dans l'imbroglio des sens, le passage du texte originel, sans voyelles ni espaces, à la cantillation musicale des versets, produit l'audition de l'invisible, de ce qui est absent du texte - les signes manquants, proposés. Pour paraphraser Paul Klee, la cantillation ne reproduit pas le visible, elle rend visible [11]. Comme inversement l'écriture ne reproduit pas la parole, elle la rend visible.

L'interprétation

Et Dieu a dit vers Moïse je serai que je serai
Et il a dit ainsi tu diras aux fils d'Israël
je serai m'a envoyé vers vous
(*Exode* III, 14. Trad. Meschonnic, 2003, p. 40)

C'est un autre monde que nous verrions
de nos yeux avec d'autres mots.
Notre vue est parlée. Le visible est un
renouvellement perpétuel de paroles.
Rien n'est sans voix. Rien n'est sans langage.
(Novarina, 1999, p .31)

Nous venons de le voir, la *Thora* est humaine, elle n'est pas dans les cieux. Il y a mise en lettre par un homme. Cette transcription graphique de la voix du Créateur n'est pas encore tout à fait un texte lisible et compréhensible : ni coupures, ni voyelles, ni ponctuation, ni blancs intra-textuels. Un texte brut représentant des possibilités innombrables de découpage et de vocalisation, un potentiel d'interprétation. L'ajout de signes et d'espaces représente une compréhension parmi d'autres du texte original [12].

L'œuvre des massorètes constitue l'interprétation communément admise du canon biblique et la tradition de référence, base des commentaires ultérieurs jusqu'à aujourd'hui.

Dans le respect de l'intégralité du texte révélé, un des fondements du judaïsme, le devoir du lecteur est de renouveler perpétuellement l'interprétation. C'est le

[11] « L'art ne reproduit pas le visible, il rend visible » (Klee, 1920-1985, p. 34).

[12] « La Bible en hébreu est une pluralité qui est une unité, d'oralité et de rythme » (Meschonnic, 2004, p. 111).

travail d'exégèse biblique du *Talmud*. La dynamique de la croyance se nourrit de celle de la tâche interprétative du texte. La *Thora* écrite doit rester une matrice, non une idole.

Le système d'interprétation - en dehors de sa nécessité pour le phénomène de la compréhension - a pour fondement la volonté de se refuser à l'idolâtrie. Le Texte, premier rapport à Dieu, ne doit pas se transformer en idole (Ouaknin, 1994a, p.107) [13].

Idolâtrer le texte signifie le figer dans le marbre ou dans la pierre des tables, dans l'encre des pages de commentaires. Sinon, en paraphrasant Henri Meschonnic, ce n'est plus une polyphonie - telle que déjà le texte avait été transmis, on l'a vu, et qu'il le reste par le travail herméneutique multiple – mais un sens unique (Meschonnic, 2004, p.109) [14].

Le rouleau sacré est matériau de création de sens. En effet, il ne s'agit pas ici de revoir les textes à la lumière des travaux de recherche historique ou philologique, mais de concevoir de nouvelles interprétations du texte biblique.

La distance temporelle qui sépare le lecteur actuel des temps bibliques [15] n'annule pas le devoir perpétuel de lecture, relecture et d'interprétation pour tous les enfants d'Israël présents au Sinaï, comme pour leurs descendants [16].

Le Créateur, tel que le texte le fait se présenter, est un être lui-même en devenir :

> *S'investissant dans le futur intensif de ce verbe, Dieu est le mouvement du caché qui se découvre dans le temps et l'espace transitoire du monde : « Je me ferai devenir ce que je me ferai devenir »* [17].

Il y a ici une ouverture à l'infini du sens et à l'histoire. Le sens d'un texte ne s'épuise pas dans une vérité fixée, une interprétation unique, même universellement admise. « Dans sa répétition (*mishna*) et l'étude (*talmud*), l'herméneutique juive travaille "la patience du sens" » (Meschonnic, 2004,

---

[13] Dieu approuve Moïse et son geste, quand celui-ci brise les Tables de la Loi devant un peuple potentiellement idolâtre.

[14] « Le comble : que l'affaire vienne d'un texte que tout le monde considère comme religieux, le religieux étant le temple de l'académisme. Et de la mauvaise foi », (Meschonnic, 2004, p. 141).

[15] « Dans l'histoire de la littérature talmudique et en particulier « halakhique », le temps est divisé en périodes correspondant à une hiérarchie dans l'autorité des Maîtres. On considère que plus un Maître est proche de la Révélation du Sinaï, plus son autorité est grande » (Ouaknin, 1994a, p. 84).

[16] « Mais ce n'est pas avec vous seulement que je contracte cette alliance et ce pacte, c'est avec celui qui se tient aujourd'hui avec nous devant le Seigneur notre Dieu, comme avec celui qui n'est pas présent parmi nous aujourd'hui » (Deutéronome, XXIX, 13-14. trad. Élie Munk).

[17] En référence à Exode III, 14, Claude Vigée, 1998, p. 272.

p. 77). Chaque époque doit refaire le travail, chaque lecteur doit rechercher inlassablement le sens. Non pour remplacer une interprétation passée jugée défective, incomplète ou erronée mais pour apporter une autre compréhension, un autre regard, une idée jusque-là non révélée, une polysémie pas complètement exploitée.

> *Certes, la prétention de toucher un jour à la vérité est une utopie dogmatique, ce qui importe, c'est d'aller jusqu'au bout de ce qu'on peut faire, d'atteindre à une cohérence sans faille, de faire affleurer les questions les plus cachées, les plus informulables…* (Jankélévitch, 1978, p. 18-19)

L'ultime interprétation et la vérité révélée ne sont pas de mise [18]. Ni l'ultime interprétation ni la plus ancienne. Dieu approuve le geste de Moïse quand celui-ci brise les Tables. Ne pas idolâtrer ce qu'ils n'ont pas eux-mêmes idolâtré ; et refaire ce qui semblait être parfait [19]. Casser la pierre, briser les mots gravés dans le marbre, pour avancer dans l'infini du sens. Comme le remarque Marc-Alain Ouaknin, dans son ouvrage sur les Dix Commandements, le premier de ceux-ci « instaure une éthique de la parole : refus de la parole instituée une fois pour toutes, morte à force d'habitude, devenue insignifiante et prisonnière des usages ». Dieu s'y présente comme un libérateur de l'esclavage ; c'est son premier rôle, rendre libre, avant tout. « Les Dix Paroles sont énoncées cinquante jours après la sortie d'Égypte : elles sont comme une libération de la parole esclave, servile. Il faut même sortir de l'idée qu'elles sont "gravées" dans la pierre. Le Talmud dit : "Ne lis pas "gravées" (*harout*), mais "liberté" (*hérout*) !" » (Ouaknin, 1999, p. 47). Par son tétragramme imprononçable, quatre consonnes sans voyelles, ce Dieu est là aussi celui de la libération et de l'invitation à la création de la parole, du son, à partir du silence ; car ici, le rapport entre l'écrit et l'oral ne va pas de soi, l'absence de voyelle pose problème, du moins suscite-t-elle le questionnement.

Le premier commandement que Dieu fait à sa créature est ainsi une invitation à la liberté, une sollicitation à la création, à l'invention par l'expérience de la lecture, entre autres.

> *Le regard philologique […] se consacre, pour ce texte si ancien, à chercher son identité dans ses origines. La philologie n'est pas saussurienne : elle ne veut pas entendre que l'origine est le fonctionnement* (Meschonnic, 2003, p. 12).

---

[18] « Le fait qu'un même texte puisse offrir d'innombrables interprétations implique qu'il n'y a pas d'interprétation « juste ». Ce qui conduit en fait à sortir de la logique binaire du vrai et du faux (de la logique grecque), pour entrer dans ce que nous appellerons la « logique du sens » (Marc-Alain Ouaknin, 1994a, p. 137 ; voir également : Atlan, 1982, p. 86).

[19] Comme le remarque Henri Meschonnic (2003, p. 12) : « Le livre contient plus de résistance à la sainteté que d'élan vers la sainteté ».

La lecture du texte, qui passe inévitablement par une vocalisation, un ajout de ponctuation, est une interprétation, qu'on le veuille ou non ; ainsi « lire la lecture, c'est lire le fonctionnement. Lire l'écriture, c'est lire l'origine » (Meschonnic, 2003, p. 47).

Le texte, limité à une suite existante et immuable de lettres, se veut inépuisable, herméneutiquement [20]. Il n'y a pas découverte du sens caché mais « caresse » du texte. Une approche qui ne s'approprie pas, qui ne se saisit pas, qui laisse inaccessible, qui entrevoit ce qui est à la fois visible et invisible. Une approche érotique de l'exégèse [21], d'un texte lui-même érotique, où seules les consonances laissent imaginer ce qui est voilé, à découvrir sans cesse. Un texte qui n'est jamais mis à nu.

> *Jamais la signification de ces symboles ne donne plein congé à la matérialité des symboles qui la suggèrent et qui conservent toujours quelque puissance insoupçonnée de renouveler cette signification. Jamais l'esprit ne donne congé à la lettre qui le révèle. Bien au contraire, l'esprit éveille dans la lettre de nouvelles possibilités de suggestion.* (Levinas, 1968, p. 20-21).

À partir du texte à la fois présent et absent, qui ne montre pas tout et donc qui ne dit pas tout, la caresse est une recherche sans objectif préalablement établi, une recherche « à l'aveugle » qui prend naissance dans le texte, s'introduit dans les mots et les lettres, et au-delà pour revenir enfin au texte et l'habiter (l'habiller) momentanément.

La cantillation

> *Les choses deviennent plus difficiles, mais plus intéressantes, si elles mettent en crise les idées reçues* (Meschonnic, 2003, p. 17).

Cantillation et musique

Il est admis que la cantillation est une lecture solennelle [22] : elle régule la déclamation vocale, elle n'est pas une composition déplacée dans cet acte religieux, elle suit des conditions d'exécution « fixées dès l'origine par la nécessité, puis par une tradition millénaire » (Corbin, 1961, p. 3), pour détailler savam-

[20] « Jeter et semer encore et toujours, pour toutes les générations, de nouveaux éclats de sens, et même des sens inédits, des sens qu'on croyait perdus et qu'on retrouve, des sens nouveaux qu'on découvre avec émerveillement » (Jean-Louis Schlegel, préface à Ouaknin, 1999, p. 13).

[21] On verra à ce sujet : Levinas, 1974 ; 1979 ; 1961 ; Ouaknin, 1994a ; 1994b ; 1998.

[22] La solennisation de la cantillation sacralise le moment de la lecture publique.

ment une parole destinée à une « assistance nombreuse qui ne doit pas en perdre une syllabe ».

Cette présentation qui met peu en avant les aspects musicaux doit cependant être nuancée, du moins en ce qui concerne sa version juive. Contrairement à ce que remarque Solange Corbin (1961, p. 7) au sujet de la cantillation des rituels chrétiens, la stylisation mélodique de la lecture chantée de la *Thora* n'est pas sans importance ni pour les *hazzanim* [23] ni pour les fidèles. En effet, l'ensemble des participants aux offices porte une attention au rite de cantillation. La tradition suivie n'est pas un point anodin du rituel. Le ministre officiant doit exécuter sa lecture dans un rite particulier suivant l'auditoire auquel il s'adresse (l'ensemble des fidèles, un *bar* ou une *bat-mitsva*, des mariés, etc.).

Une fois la distinction faite entre les cantillations juive et chrétienne, une autre devient nécessaire, celle qui distingue les rites ashkénazes des rites séfarades. En effet, le regard du *hazzan*, comme celui du fidèle, sur l'aspect musical de l'acte cantillatoire est variable suivant les communautés d'origine.

Dans les synagogues ashkénazes, on l'observe déjà par la répartition des rôles entre les officiants : cantiller la *Thora* n'est pas statutairement le rôle du ministre officiant mais revient au *baal qoré*, *hazzan* préposé à la lecture des rouleaux. Le ministre officiant assure, lui, les autres parties vocales de l'office. Cette répartition n'est pas de l'ordre de l'arrangement entre collègues pour alléger et faire alterner les moments d'activité et de repos de la voix. La « philosophie » de ces attributions tient surtout à la composante musicale des fonctions rituelles.

La spécificité de la cantillation de la *Thora*, par les capacités qu'elle exige du lecteur (connaissance des *teamim* [24] et de leur interprétation, de la grammaire et de la syntaxe de l'hébreu biblique, facultés non musicales) demande une spécialisation de l'officiant mais n'exige pas de lui un don vocal exceptionnel dans le rite ashkénaze. Le *baal qoré* ne considère pas sa fonction comme musicale. Il cantille la *Thora*, pour solenniser la lecture du message divin.

Dans les communautés séfarades, même si les *hazzanim* n'estiment pas être là dans un moment plus musical qu'à d'autres passages de la liturgie, où, non contraints de suivre une notation même relative, ils se sentent libres d'interpréter (musicalement) des chants qui ne sont pas issus des rouleaux sa-

[23] Le *hazzan* (pl. *hazzanim*) est le chantre attitré d'une synagogue.

[24] Pour ajouter à la complexité du système massorétique, il faut rappeler que l'interprétation des *teamim* varie selon la nature du texte scripturaire : Pentateuque, Prophètes ou Hagiographes. Chanter la *Thora* demande donc un savoir-faire et une expérience.

crés, leur capacité vocale est davantage mise en valeur que celle de leurs homologues des rites ashkénazes.

Il en résulte une relative difficulté dont font part certains ministres officiants pour recruter de futurs collègues parmi des aspirants chantres davantage candidats pour exercer le rôle de cantor, pensant avoir une voix digne d'être entendue, que celui de lecteur de la *Thora*. La pratique cantillatoire n'est pas selon eux assez vocalement valorisante mais demande une profonde connaissance des textes, de la grammaire hébraïque et bien sûr du système de notation et de ses multiples interprétations. Ainsi, la lecture du parchemin devient parfois un des « contrôles de passage » lors des entretiens de recrutement. Une bonne *parasha* est un des critères de sélection.

Par ailleurs, cette lecture des rouleaux sacrés, au cœur même de la liturgie, ne nécessite pas, comme pour les rituels chrétiens (Corbin, 1961, p. 8), l'intervention du représentant sacerdotal, du prêtre. Le ministère sacré n'est pas à la charge spécifique et exclusive du rabbin, c'est d'ailleurs peu le cas [25]. Le chantre est lui-même l'interprète désigné et sa fonction n'est pas consacrée [26]. Celui-ci est donc choisi pour sa voix. Il ne s'agit pas, en effet, de confier la lecture chantée de la *Thora* à un meilleur connaisseur des textes que le rabbin mais à un ministre officiant capable de faire preuve d'un certain talent vocal. Ce n'est pas une simple voix de diseur, de parleur qui chante.

L'existence, la conservation et l'utilisation de multiples rites manifestent l'attention accordée au revêtement sonore ; celui-ci ne passe jamais inaperçu. L'intérêt de la lecture ne se limite pas au respect du texte sacré, pourtant essentiel et incontournable.

Le sonore de cette pratique liturgique, donc publique, n'en devient pas pour autant un objet artistique, susceptible d'être enregistré et commercialisé, ni l'interprète une personnalité musicale en tant que telle.

Cantillation et interprétation

> *Les mots ont toujours été ennemis des choses et il y a une lutte depuis toujours entre la parole et les idoles. La parole est apparue un jour comme un trou dans le monde fait par la bouche humaine – et la pensée d'abord comme un creux, comme un coup de vide porté dans la matière. Notre parole est un trou*

[25] Si une communauté ne peut avoir de *hazzan*, pour des raisons budgétaires ou de difficultés de recrutement, c'est alors le rabbin qui a la charge de la cantillation de la *Thora*.

[26] Comme ne l'est pas non plus celle de *qāri' ou* cantillateur du Coran ou de *muezzin* ou chantre chargé de l'appel à la prière.

> *dans le monde et notre bouche comme un appel d'air qui creuse un vide […] Les choses que nous parlons, c'est pour les délivrer de la matière morte* (Novarina, 1999, p. 17).

Cantiller un texte c'est l'interpréter, pour les fidèles. Cette cantillation, malgré les différents rites existants, suit toujours le texte massorétique de référence [27]. L'interprétation du texte est donc identique, année après année, d'une génération à l'autre.

La cantillation change selon le rite, également d'un *hazzan* à l'autre mais la découpe des phrases, la vocalisation, la place des accents sur les mots sont immuables, lors des offices synagogaux. Une partie du rôle de cette cantillation est donc figée. Le chantre, par son respect de la version massorétique, parcourt de nombreux siècles, en quelque sorte.

En effet, par rapport à la nécessité de l'interprétation incessante et perpétuelle du texte par ses lecteurs, le principe de création de sens, de refus de fixation dans la pierre (qui n'est que vide) et sur le parchemin (qui reste le texte « initial », dénué du découpage syntaxique et des signes vocaliques et accentuels), l'œuvre des massorètes devient un obstacle à la compréhension sans cesse renouvelée du message divin dans le moment même de sa déclamation publique et rituelle. Pour paraphraser Henri Meschonnic, on peut considérer qu'entendre le sens qu'on veut entendre bouche les oreilles et que le ministre officiant est « ventriloqué » par la massore [28].

Le texte massorétique est en effet devenu une version figée de l'écriture lue. Une lecture incontournable pour les fidèles. Le blanc du texte, à savoir la place faite aux voyelles possibles et à la ponctuation éventuelle, s'est écrit dans la pratique déclamatoire rituelle. Là où les lettres muettes laissaient de la place aux multiples sonorités du mot, le mot sonorisé s'est enraciné virtuellement dans le parchemin (Meschonnic, 2001, p. 175). Le *someh* est là pour aider le chantre, lui souffler ce qu'il a oublié et qu'il doit suivre immanquablement.

> *Dans l'invisible et l'inaudible que lui réserve le signe […], la bible, dans un redoublement de surdité, en est le corps parlant premier. En hébreu. Je le rappelle. On ne sait jamais* (Meschonnic, 2004, p. 99).

---

[27] « Pour la Bible, l'original n'est jamais qu'un écrit fixé par une tradition de lecture croyante. La Massore pour la Bible hébraïque, dont l'établissement demanda de longs siècles et se prolongea jusqu'aux périodes médiévales » (Boyer, 2002, p. 88).

[28] Meschonnic, 2004, p. 62-63 : « le philosophe est ventriloqué par la théologie » ; « Voir le sens qu'on veut voir bouche les oreilles ». Cette dernière citation aurait pu rester inchangée, étant donné le rapprochement qui confine à l'interchangeabilité entre la vue et l'audition dans l'acte de transmission de la parole divine, étudié plus haut. Par ailleurs, au sujet de la traduction, l'auteur va plus loin : « La noce qui va suivre n'est plus qu'un enterrement sous le masque de l'amour du texte » (p. 68).

Cette citation peut être détournée, compte tenu des réflexions précédentes : dans l'invisible et l'inaudible que lui réserve le signe, la *Thora* cantillée suivant la massore, dans un redoublement de proposition (vocale et écrite), en est le corps parlant dernier. Or, en hébreu, on le rappelle, on ne *sait* jamais. Les trois petites phrases reliées détournent le sens de la citation mais permettent de soulever l'à-propos de ce rappel dans une réflexion sur l'historique d'un discours. On ne sait jamais définitivement. L'hébreu, comme les autres langues sémitiques consonantiques, a une écriture non phonétique donc polysémique. Il n'y a pas d'inscription du son. Le sémitisme est polysémique.

On ne sait pas quelle est la vraie syntaxe pour telle suite de mots ni quel serait le mot juste pour tel regroupement de syllabes. La massore n'est qu'une proposition, historique, de référence et non pas l'acte par lequel le message s'est révélé définitivement. Dans les principes non seulement talmudiques mais aussi judaïques, on l'a vu, il ne peut y avoir de sacralité et d'immuabilité dans une interprétation du texte.

Cependant, on le constate, les exercices talmudiques de lecture « éclatée », de caresse du texte, de liberté interprétative ne semblent pas avoir leur place durant les offices. Quand Marc-Alain Ouaknin explique que « le lecteur "invente" lui-même ses coupes, donc ses mots, ses phrases, son rythme » (Ouaknin, 1999, p. 51), il faut préciser que le lecteur en question ici n'est pas celui qui a la charge de cantiller la *Thora* devant les fidèles, mais celui de la *yechiva*, de l'institut talmudique ou de l'école rabbinique. Faire surgir le sens, proposer de nouvelles interprétations ne peut se produire dans le lieu de la transmission directe aux membres de la communauté. Ces derniers entendent la même version massorétique, immanquablement, devenue immuable par la place qu'elle occupe dans le rituel synagogal.

« La compréhension du lecteur est toujours une attitude créatrice » mais pas celle du lecteur en public (Ouaknin, 1999, p. 20). Le rôle de la déclamation publique est de faire entendre et donc connaître le texte, dans une forme admise historiquement ; il s'agit donc d'une fonction pédagogique de transmission du message. Cela rappelle les fonctions accordées à l'image dans les églises de l'Occident latin par le pape Grégoire le Grand. Il les exposait dans une lettre adressée, en 600, à l'évêque de Marseille, Serenus [29] : toucher, émouvoir les fidèles mais aussi, plus intéressant pour nous, rappeler l'histoire sainte, montrer à ceux qui ne peuvent lire. Cette « prédication muette » dévolue aux images

[29] Très souvent citée dans les discussions sur la théorie de l'image religieuse en Occident. Voir Jean-Claude Schmitt, « L'Occident, Nicée II et les images du VIII^e^ au XIII^e^ siècle » dans F. Bœspflug et N. Lossky, *Nicée II, 787-1987. Douze siècles d'images religieuses*, Paris, Cerf, 1987, p. 271-301. Elle est reproduite dans Danièle Menozzi, *Les images. L'Église et les arts visuels*, Paris, Cerf, 1991, p. 75-77.

dans les églises a son équivalent sonore dans la cantillation des écritures saintes, à l'église [30] comme à la synagogue ; car rien de figuratif ne se trouve sur les murs de la synagogue. Celui qui ne peut lire, ne peut comme c'est le cas dans une église apprendre par l'image, mais par le son. Il écoute et entend. La profession de foi du judaïsme est, d'ailleurs, du domaine de l'écoute [31].

Or, dans la synagogue, fréquentée par des fidèles plus ou moins familiers de l'hébreu, l'écoute des versets mosaïques ne peut se résumer à cela. Si le texte est lu en hébreu, c'est pour qu'il conserve son potentiel linguistique premier ; autrement dit pour ne pas lui faire perdre, par le passage dans une autre langue, les possibilités de compréhension des mots, de significations contenues dans la structure de la phrase, une parmi d'autres. Mais si on lit le texte en hébreu, c'est que l'on estime également que *nul n'est censé ignorer* l'hébreu dans un moment où l'on ne peut dire en même temps que nul n'est censé ignorer la Loi. On entend donc dans une langue familière, l'hébreu, un texte déjà connu ou non [32].

Écouter le chantre cantiller la *Thora*, c'est s'ouvrir à une parole autre, à une nouvelle interprétation du texte ; cela ne peut être seulement pour s'instruire de ce que l'on ne connaît pas.

Cependant, le rôle de cette lecture n'est pas, effectivement, plus avancé que celui, au mieux, de la remémoration. Ce moment public ne profite pas du grand nombre de fidèles ni de leur connaissance implicite de la langue pour proposer une vocalisation ou un découpage différent de ceux que préconise la version massorétique. D'autant plus que celle-ci n'est pas inscrite dans le rouleau, unique source à ce moment du rituel et duquel il ne faut pas lever les yeux.

La fonction cantillatoire, au-delà de son rôle unanimement admis de solennisation de la parole (Corbin, 1961 ; Tran Van Khe, 1961 ; Shiloah, 1996), se cantonne à la transmission de la version de référence et oublie celle du principe essentiel au judaïsme d'interprétation libre et non fixée du message.

Comme le conçoit Henri Meschonnic pour la traduction, la cantillation, par sa mise en son et en rythme du texte, doit être vue « comme une activité qui continue » (Meschonnic, 2004, p. 112) et non comme la répétition figée d'un « corps

---

[30] « C'est bien là le but de la cantillation : elle est un enseignement oral pour une assemblée, elle nous vient d'un temps où le fidèle n'a pas les moyens de lire » (Corbin, 1961, p. 7).

[31] Deutéronome VI, 4 : « Écoute, Israël ».

[32] L'office judaïque ne se fait pas en langue vernaculaire mais dans la langue liturgique véhiculaire qu'est l'hébreu ancien. Il n'y a pas eu dans le judaïsme un équivalent du concile de Vatican II, abandonnant le latin comme langue liturgique et se rapprochant ainsi de la pratique des protestants. L'utilisation d'une langue « inhabituelle », « morte », participe de la sacralisation du langage rituel.

originaire de l'œuvre » (Boyer, 2002, p. 76-77), qui n'existe pas pour la cantillation, on le sait. « Sa modernité est son écoute » (Meschonnic, 2004, p. 112).

La répétition est pourtant un élément essentiel à la fois au rituel et à la cantillation. Le rituel est répétitif dans son fonctionnement, son déroulement et son principe (fondamentalement conservateur) ; il y a une répétition d'actes standardisés qui vise à sécuriser les rapports. Quant à la cantillation, elle a pour objet un texte que l'on reprend à son début chaque année et qui est chanté à travers un nombre de motifs mélodiques restreint [33].

La parole est l'évènement originaire et l'interprétation vocale peut être une interprétation infinie de la parole, par le biais même de la cantillation qui, on le rappelle, met le texte en son, en rythme et donc en sens.

Sinon la recherche, du moins la proposition d'interprétations nouvelles du message biblique, peut être le rôle de la cantillation, qui par son mode de fonctionnement, musical, fait entendre, par un lecteur-chanteur, un *sens* des mots vocalisés et mis en mouvements dans un rythme syntaxique. Elle rend ce moment solennel mais constitue également un « chant à penser » où penser c'est entendre une autre voix possible du message, une autre massore, un découpage inédit des versets et une vocalisation inouïe des lettres ; « penser c'est plaquer l'oreille pour entendre ce que le bruit du signe en silence » (Meschonnic, 2004, p. 134).

La cantillation a la capacité de faire entendre, dans toutes les possibilités que l'expression vocale permet, la recherche interprétative des textes mosaïques, la richesse herméneutique qu'ils contiennent.

> *Il ne s'agit pas de répéter et de paraphraser le texte de départ, mais, littéralement, de décoller, d'aller « au-delà du verset », de passer du texte à son propre texte. Par cette lecture créatrice, le lecteur naît véritablement à lui-même et à autrui* (Ouaknin, 1999, p. 20).

---

[33] Les sciences cognitives, les neurosciences, nous apprennent que la coexistence dans le chant de *stimuli* qui sont à la fois musicaux et verbaux, favorise la mémoire. La mélodie peut sembler aider à la rétention des paroles. Il existerait un système spécialisé dans le cerveau qui servirait à la mémorisation des chants, indépendant de la mémoire verbale. Par ailleurs, l'effort de compréhension du texte (plus difficile dans le chant que par la parole) participe de l'inscription dans la mémoire à long terme. L'effort est associé à l'apprentissage, comme les facteurs émotionnels (dont fait partie le chant) sont des indices de récupération des souvenirs. D'une façon générale : le chant favorise la mémoire individuelle et l'inscription dans les groupes (une ethnie). La cantillation d'un texte très long comme l'est la *Thora* ne peut, en revanche, favoriser son inscription mnésique durable et des éléments émotionnels modérées (la musicalité de la cantilation) sont moins efficaces dans l'apprentissage. On pourra voir au sujet des recherches en neurosciences : Hervé Platel, *Neuropsychologie et neuroanatomie fonctionnelle de la perception musicale*, Caen, Institut National de la Santé et de la Recherche Médicale, 2004 ; Alan Baddeley, *La mémoire humaine : théorie et pratique*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1993.

Par son expression musicale, le *hazzan* propose aux fidèles [34], ses auditeurs, davantage que la lecture des mots : il fait entendre le sens et une part de lui-même dans ses capacités vocales et créatrices. Car même si le ministre officiant répète des motifs mélodiques ancestraux, difficilement évaluables historiquement, il ajoute inévitablement des éléments plus ou moins improvisés que lui seul fera et qu'un autre aurait exécutés autrement [35].

La liberté, le devoir même, d'exécuter sa lecture autrement, est, comme toute liberté, une responsabilité. La liberté, concept paradoxal, donne au chantre le devoir de proposer aux fidèles une version qui a du sens ; le chantre, plus que le simple lecteur-interprète, n'ayant à rendre de compte à personne sur la logique et la valeur de sa proposition.

Dans cette transmission vocale qui n'est pas une répétition, mais une démonstration de capacité d'interprétation, chercher le sens n'assure pas le succès ni une compréhension du texte digne d'être énoncée. « Il ne suffit pas de concevoir un espoir, pour déclencher un avenir » (Levinas, 1963, p. 153).

La réception devient le point de départ de la démarche herméneutique. L'interprétation vient ensuite en conséquence. La compréhension des textes n'est pas un « déjà-là » déjà dit, à répéter.

La cantillation qui suivrait les principes herméneutiques du *talmud*, s'inscrirait dans la continuité d'un droit à la subjectivité du lecteur-chanteur-interprète. Ce dernier ferait entendre aux fidèles sa propre interprétation du message mais surtout celles des commentateurs historiques comme contemporains. Ce serait la possibilité d'énoncer une parole neuve, inédite ou tout simplement inouïe durant les offices. Il n'y aurait pas obligation d'invention mais nécessité de faire entendre le message par une cantillation qui interprèterait sans faire de discours [36].

Par ailleurs, si la cantillation est neuve, l'interprétation ne l'est pas forcément ; les commentaires anciens contenus dans le *Talmud*, par exemple, n'ont pas encore été à l'origine d'une autre massore qui les prendrait en compte. Cette

---

[34] La cantillation n'est pas une prière à Dieu, un cadeau qui lui est fait, mais une transmission humaine, du chantre aux fidèles ; c'est un rapport entre un individu (le lecteur) et les membres de la communauté. Dans la religion du Livre qu'est le judaïsme, on apporte la parole aux fidèles même si ces derniers ont à disposition (pour les connaisseurs de l'hébreu biblique) un livre qui leur permet de suivre le texte, où les *teamim* sont inscrits, et écoutent ce que le chantre en fait par sa cantilation.

[35] « Comme certains peintres, en Chine, ont refait les Fauves ou l'impressionnisme. Or, autant on passe en art par le passé, par tous les passés de l'art, autant l'amour de l'art est la mort de l'art, quel que soit l'art, quand il refait ce qui a été fait, quel que soit le lieu où cela a été fait. », Meschonnic, 2004, p. 140.

[36] « La liturgie parle sans faire de discours. », Paul De Clerck, 1995, p. 73-75.

Thora orale n'est jamais proposée à l'écoute lors de la cantillation publique. On n'entend ces commentaires anciens que dans les lieux d'études.

Une recherche musicale au service de l'herméneutique n'a pas de raison d'être crainte. La multiplicité des rites de cantillation manifeste bien la non-sacralité des motifs mélodiques. Que ces derniers aient ou non une origine commune, un modèle de départ pour chacun d'entre eux, modifié par le temps et la dispersion des communautés [37] relativise le problème que représenterait une réflexion productive sur la musicalité, c'est-à-dire, les ressources musicales au service du sens. Le mot rejeté dans cette problématique est celui de *composition*, tant celui-ci semblerait représenter l'ego du créateur, avec un petit « c », le compositeur, avec un grand « C » :

> *On doit aussi envisager qu'une musique « composée » risquerait d'attirer à soi l'attention du public, détournant l'esprit des paroles elles-mêmes, et serait une sorte de sacrilège, tout au moins un manque de respect* (Corbin, 1961, p. 11).

Cependant, il conviendrait de ne pas « sacraliser » les traditions d'interprétation des *teamim*, de ne pas considérer leur respect comme indispensable ; mais ici interviennent les notions d'identités culturelles et ethniques contenues dans les rites suivis par les officiants.

Les interprétations de deux chantres d'un même rite présentent des similitudes nombreuses mais on ne pourrait faire chanter les deux *hazzanim* en parfaite synchronie. Cette récitation n'est pas extrêmement codifiée par le système et l'initiative individuelle n'est pas à son degré zéro. L'interprétation n'est pas figée mais les motifs sont répertoriés. Il n'y a pas eu de volonté rabbinique de fixer le plus possible les motifs de cette cantillation par un système de notation plus précis.

La marge de manœuvre d'un concepteur de mélodies, tel que nous l'avons évoqué, au service de l'équivocité des mots et des phrases, serait, somme toute, toujours limitée par le texte, consonantique, intangible.

La cantillation peut déplacer l'accent ou changer une voyelle et ainsi modifier le sens d'un mot comme elle peut dans le mouvement mélodique ne pas disposer d'accent sur une syllabe et, par conséquent, faire entendre la multiplicité de compréhension de ce mot. Le découpage des versets et la syntaxe du texte offrent de la même manière des possibilités variées. Le choix existe. La cantillation qui en découle est alors dans l'interprétation, la recherche de sens et le dépassement du déjà entendu, déjà dit. Le texte est respecté et la nécessité herméneutique également. Solange Corbin pose que le « texte, considéré comme sacré, doit être transmis sans équivoque » (Corbin, 1961, p. 7), or l'un ne va pas

[37] Voir à ce sujet les travaux de Idelsohn, 1929.

nécessairement avec l'autre dans la pratique talmudique, au contraire. Le texte est sacré, il vient du Créateur, et pour cette raison son interprétation incessante est obligatoire. Le message n'est pas *simple*, univoque. Il convient d'interroger sans cesse une parole vivante, par sa compréhension et son expression rituelle.

Le chantre est le responsable de ce chant au sens où ce dernier dépend de l'interprète ; pas de cantillation sans *cantillateur*. Il y a donc toujours stylisation d'un modèle, appropriation de mélodies, interprétation (musicale) de celles-ci, même inconsciemment, sans pour autant que le chanteur considère ce moment comme un exercice musical lui permettant de faire montre de ses capacités vocales et de son talent.

De plus, pour Solange Corbin (1961, p. 7), la cantillation doit être ressentie « comme un enseignement à retenir ou comme une prière à méditer » ; le texte mosaïque n'est pourtant pas une prière mais un enseignement [38], par un ensemble de récits, de prescriptions religieuses, éthiques et sociales. Elles sont, en outre, effectivement à retenir et surtout à méditer. Il ne s'agit pas ici d'un verbe créateur mais d'une cantillation créatrice de sens et d'interprétation qui est une des raisons de chanter ce qui pourrait être lu.

Le verbe créateur, lui, est au cœur du récit cosmogonique de la Genèse. Le vide créateur est au cœur même de la création divine du monde. En effet, le premier acte du Créateur ne fut pas, selon le cabaliste Rabbi Isaac Lourai, de se révéler lui-même à quelque chose d'extérieur. La première étape fut un repli, une retraite ; Dieu se retira « de lui-même en lui-même » et, par cet acte, abandonnant au vide une place en son sein, créa un espace pour le monde à-venir. Le monde est né du vide. C'est ce que l'on appelle le *Tsimtsoum*, le retrait de Dieu qui permet la création du monde, comme le vide du texte permet la création de sens par la cantillation. Cette cantillation permet la compréhension de ce monde. Il y a une nécessité logique à ce retrait pour que le monde soit possible ; pas de création sans *Tsimtsoum*. Pas de création sans place pour celle-ci, cela vaut pour le monde comme pour le texte [39].

L'absence que représente l'écriture hébraïque défective car consonantique, cette absence créatrice de sens donnée par le Créateur à ses créatures laisse le lecteur-chanteur-interprète (dans les deux sens du terme, on l'a vu) dans son rôle d'homme et non dans celui de simple lecteur humainement absent.

---

[38] C'est le sens du mot « *Thora* ».

[39] Sur la théorie cabaliste du retrait : Ouaknin, 1992.

Conclusion

Il est faux de dire que tout ce qui n'est pas écrit n'existe pas. (Jacques Le Goff [40])

La *Thora* doit être, pour le peuple d'Israël, l'objet d'une occupation et d'une étude constantes (Attias et Benbassa, 1998, p. 28). Écouter et lire le message divin est l'acte central des offices réunissant les fidèles chaque semaine. La cantillation est à la fois une mise en son des paroles écrites du Créateur dans leur défectivité et donc dans leur richesse, et, par conséquent, une interprétation de celle-ci grâce à l'œuvre millénaire des massorètes. Elle se présente ainsi comme une pratique essentielle au judaïsme : elle transmet [41] la Bible à l'assistance rassemblée pour l'entendre et en propose également une interprétation que porte, en partie, le système des *teamim*.

Dans sa pratique rituelle hebdomadaire, effective, elle constitue aussi un marqueur identitaire et culturel : on veut entendre la *Thora* chantée en marocain ou en constantinois ; on exige que le rite suivi soit l'hispano-portugais ; on change de *hazzan* (ou celui-ci adopte une autre tradition) si la majeure partie des fidèles n'est plus originaire de la même région qu'auparavant. En somme, le contour musical est modifié pour passer d'un rite à un autre, mais ne se renouvelle pas dans ses principes et son fonctionnement basé sur le double respect du texte et de la massore qui lui est par conséquent attachée. Le fidèle, auditeur de la cantillation, ainsi que le *hazzan* lui-même ajoutent à cela un troisième niveau de conservation, celui d'une tradition de chant.

La « *Thora* orale » est, pour le judaïsme, l'authentique interprétation de la Bible hébraïque. Compilées, discutées et inscrites dans les multiples ouvrages de la *Mishna* et de la *Guemara*, les recherches exégétiques et herméneutiques des commentateurs et interprètes ne s'exposent pourtant pas comme un ensemble doctrinal achevé. Les débats et les travaux des docteurs de la Loi, sur plusieurs générations, « ne répondent pas tant au souci pragmatique de déterminer aussi précisément que possible la règle à suivre qu'à celui d'atteindre à la cohérence idéale, ambition toujours poursuivie mais évidemment jamais atteinte que s'assigneront cependant tous les commentateurs ultérieurs. Cela explique que le *Talmud* reste toujours inachevé » (Touati, 1998, p. 789).

La massore du IX^e^ siècle donne à la lecture chantée des rouleaux une version de l'ensemble du texte mosaïque, porteur d'un message au sens multiple.

---

[40] Cité par Riccardo Calimani, 2008, *Histoire du ghetto de Venise*, Paris, Tallandier.

[41] Nous rappelons que la signification littérale du mot « thora » est « enseignement ».

Serait-il possible alors de mettre en commun les deux pratiques fondamentales du judaïsme, à savoir l'enseignement par la lecture publique du texte et ses recherches interprétatives ? La cantillation est potentiellement à la croisée de ces deux activités essentielles par son rôle de transmission du texte et sa capacité à communiquer aux fidèles l'étude de ce texte. C'est la possibilité d'énoncer une parole inédite à l'office, à travers une cantillation inouïe, car renouvelée ; l'évolution du signifiant sonore pour un autre signifié verbal.

Cette modification possible du signifiant au service de nouvelles interprétations proposées se concrétiserait par des évolutions des contours mélodiques et rythmiques des versets, eux-mêmes sujets ou non à un nouveau découpage. Cela ne remet pas en cause les caractéristiques (modales, métriques, prosodiques) ni les principes (respect du texte, solennisation de la lecture) de la cantillation mais entraînerait de nouvelles dispositions des signes ekphonétiques, c'est-à-dire que cela engendrerait en quelque sorte d'autres massores (sans pour autant aboutir à un système nouveau) pour d'autres interprétations des paroles divines.

Bibliographie

ATLAN, Henri, 1982, *La Bible au présent*, Paris, Gallimard.

ATTIAS, Jean-Christophe et BENBASSA, Esther, 1998, *Dictionnaire de Civilisation juive*, Paris, Larousse.

BOYER, Frédéric, 2002, *La Bible, notre exil*, Paris, P.O.L.

CORBIN, Solange, 1961, « La cantillation des rituels chrétiens », *Revue de musicologie*, vol. 47, N° 123, p. 3-36, Société Française de Musicologie.

GOETSCHEL, Roland, 1998, « Torah », *Dictionnaire du Judaïsme*, Encyclopaedia Universalis, Paris, Albin Michel.

IDELSOHN, Abraham Zebi, 1929, *Jewish Music*, New York, Dover.

JANKELEVITCH, Vladimir, 1978, *Quelque part dans l'inachevé*, Paris, Gallimard.

KLEE, Paul, 1920, in Kasimir Edschmid, ed., *Schöpferische Konfession*, Tribüne des Kunst und Zeit vol. 13, Berlin, E. Reiss 1920. trad. fr. « Credo du créateur », Pierre-Henri Gonthier, ed., in Paul Klee, *Théorie de l'art moderne*, Paris, Denoël, 1985, coll. Folio/essais.

LEVINAS, Emmanuel, 1961, *Totalité et Infini*, La Haye, Nijhoff.

LEVINAS, Emmanuel, 1963, *De l'existence à l'existant*, Paris, Vrin.

LEVINAS, Emmanuel, 1968, *Quatre lectures talmudiques*, Paris, Minuit.

LEVINAS, Emmanuel, 1974, *Autrement qu'être*, La Haye, Nijhoff.

LEVINAS, Emmanuel, 1979, *Le Temps et l'Autre*, Paris, Fata Morgana.

LEVINAS, Emmanuel, 1982, *L'Au-delà du verset*, Paris, Minuit.

MESCHONNIC, Henri, 1973, *Une parole écriture*, Paris, Gallimard.

MESCHONNIC, Henri, 1986, *Les cinq rouleaux*, Paris, Gallimard.

MESCHONNIC, Henri, 2001, *L'utopie du Juif*, Paris, Desclée de Brouwer.

MESCHONNIC, Henri, 2003, *Les Noms, Traduction de l'Exode*, Paris, Desclée de Brouwer.

MESCHONNIC, Henri, 2004, *Un coup de Bible dans la philosophie*, Paris, Bayard.

MOLINIÉ, Georges, 1998, *Sémiostylistique, L'effet de l'art*, Paris, Presses Universitaires de France.

MUNK, Élie, 1985, *La Voix de la* Thora, 5 vol., Paris, Fondation Samuel et Odette Lévy.

OUAKNIN, Marc-Alain, 1994a, *Le Livre brûlé. Philosophie du Talmud*, Paris, Seuil.

OUAKNIN, Marc-Alain, 1994b, *Lire aux éclats. Éloge de la caresse*, Paris, Seuil.

OUAKNIN, Marc-Alain, 1998, *Méditations érotiques*, Paris, Payot.

OUAKNIN, Marc-Alain, 1999, *Les Dix Commandement*, Paris, Seuil.

SHILOAH, Amnon, 1996, *Les traditions musicales juives*, Paris, Maisonneuve et Larose.

TOUATI, Charles, 1998, « Talmud », *Dictionnaire du judaïsme*, Paris, Encyclopaedia Universalis - Albin Michel, p. 789.

VIGÉE, Claude, 1998, *La lucarne aux étoiles*, Paris, Cerf.

RTMMAM n° 2 (2008)

Vox et *littera* dans la théorie musicale médiévale

Nicolas MEEUS [*]

Vox, au moyen âge comme en latin classique, est le nom de ce que nous appelons aujourd'hui « note », c'est-à-dire d'une hauteur musicale. C'est à Virgile qu'est due, semble-t-il, la fameuse expression *septem discrimina vocum*, « sept différences des notes » [1], citée mille fois au Moyen Âge et qui fait référence, bien entendu, aux sept notes de l'octave diatonique. Cicéron écrit notamment : *acutarum graviumque vocum judicium ipsa natura in auribus nostris collocavit*, « la nature elle-même a inscrit dans nos oreilles la faculté d'apprécier les sons aigus et graves » (*Orator ad M. Brutum*, 173). Après Boèce, néanmoins, cette acception tend à s'estomper durant quatre ou cinq siècles, notamment parce que la notion du système musical, de l'échelle générale des sons, a disparu de l'appareil théorique du haut Moyen Âge [2].

---

[*] Professeur de Musicologie, Directeur adjoint de l'École doctorale« Concepts et Langages » à l'université Paris-Sorbonne, rédacteur en chef de la revue *Musurgia*. Le texte qui suit est une version revue de la communication faite en Sorbonne, le 4 février 1997, à la journée d'étude *Les vocabulaires de la voix : les intraduisibles*, organisée par Danielle Cohen-Lévinas.

[1] *Enéide*, 6:646.

[2] M.-E. Duchez souligne que la difficulté de conceptualiser les hauteurs au début du Moyen Âge est liée aussi au caractère à peu près uniquement vocal du chant de l'Église : « dans l'univers vocal et verbal du chant liturgique des premiers siècles, les variations du caractère grave-aigu n'étaient pas perçues et conceptualisées aussi facilement que dans l'univers instrumental et numérique grec antique » (Duchez, 1989, p. 290 ; voir aussi Duchez, 1979, p. 54-73). Il n'est pas certain néanmoins que la pratique instrumentale suffise à entraîner une conceptualisation plus poussée de la notion de hauteurs discrétisées. Des travaux ethnomusicologiques ont montré la difficulté, pour certains instrumentistes non européens, de conceptualiser les hauteurs en tant que degrés d'une échelle. Seuls des instruments comme la harpe ou les claviers, où les degrés apparaissent en ordre conjoint, sont susceptibles de fixer la notion d'échelle.

C'est le *De musica* d'Hucbald (vers 900) qui réintroduit en Occident la notion du système scalaire. Ce travail de première importance s'inscrit dans le cadre de la volonté carolingienne d'unifier les usages musicaux de l'Empire. On sait que l'activité théorique ainsi suscitée a produit entre autres, outre le système général des sons dont il est question ici, la théorie modale et la notation neumatique. Hucbald, dont la volonté pédagogique est à tout moment évidente, souligne d'abord la nécessité de percevoir la dimension des intervalles qui séparent les hauteurs individuelles dont sont faites les mélodies [3] :

> *Ad musicae initiamenta quemlibet ingredientem,* [...] *qualitatem sive positionem quarum-cumque vocum diligenter advertere oportebit. Et primo quae sint aequales voces, atque uniformiter sibi similes : quae deinde inaequales, & quibus spatiis a se discrepantes; ipsorum spatiorum quanta habeantur discrimina; quoque etiam varietatibus ea moderari contingat* (*GS* I, p. 104a).
>
> Quiconque veut pénétrer les rudiments de la musique devra considérer attentivement la qualité ou la position de chacune des hauteurs (*vocum*). D'abord, il faudra comprendre ce que sont des hauteurs égales, semblables entre elles, puis des hauteurs inégales, et quels intervalles les séparent; il faudra savoir de combien de sortes sont ces intervalles et quelles sont les manières de les arranger.

Hucbald décrit d'abord les intervalles tels qu'ils apparaissent dans diverses mélodies connues, à partir des intervalles élémentaires de demi-ton et de ton. Il ajoute ensuite que l'échelle musicale peut se construire, de même, d'une succession des mêmes intervalles de demi-ton et de ton. Ce que le théoricien tente de montrer ici, ce n'est pas comment les hauteurs constitutives des mélodies du répertoire ecclésiastique peuvent se déduire d'un système musical préexistant qui en constituerait le matériau, mais au contraire comment il est possible au contraire, à partir de l'ensemble du répertoire, de déduire un système théorique diatonique, valable pour toutes les mélodies [4]. Le système des hauteurs, en d'autres termes, n'est pas un donné *a priori*, précompositionnel, mais bien un *a posteriori* qu'il est possible de construire après l'analyse d'instances musicales individuelles. Il n'est pas nécessaire de souligner l'exceptionnelle force d'abstraction de cette idée, aidée sans doute d'une connaissance des théories antiques, mais qui parvient à déceler, en arrière-plan d'un répertoire qui n'est aucunement fixé ni du point de vue du diapason, ni de celui de la dimension exacte des intervalles, un système général sous-jacent.

---

[3] Les textes latins cités dans cette étude le sont d'après les éditions de Gerbert (*GS*) et de Coussemaeker (*CS*). Ce ne sont pas toujours les plus fiables, mais souvent les plus faciles d'accès. Toutes les traductions sont les miennes.

[4] Voir R. WEAKLAND, « Hucbald as musician and theorist », *The Musical Quarterly* XLII (1956), p. 66 *sq*., et R. L. CROCKER, « Hermann's major sixth », *Journal of the American Musicological Society* XXV (1972), p. 19 *sq*.

Hucbald utilise aussi φθόγγος, l'équivalent grec du latin *vox*, dans un sens apparemment plus technique encore et plus précis : le terme grec dénote les sons rationnels de la cantilène humaine, tandis que le mot latin peut renvoyer aussi aux sons irrationnels produits par les animaux :

> *Sonos, quibus per quaedam veluti elementa ad Musicam prisci aestimaverunt ingrediendum, graeco nomine phthongos voluerunt appellare, id est, non qualescumque sonos, utputa quarumlibet insensibilium rerum, aut certe irrationabilium voces animalium; sed eos tantum, quos rationabili discre-tos ac determinatos quantitate, quique melodiae apti existerent, ipsi certissima totius cantilenae fundamenta iecerunt* (*GS* I, p. 107b).
>
> Les sons, que les Anciens ont considéré comme les éléments par lesquels il fallait pénétrer la musique, ils ont voulu les appeler du nom grec *phthongos*, c'est-à-dire, non pas n'importe quels sons, comme ceux de choses insensibles, ni les voix (*voces*) d'animaux irrationnels, mais ceux, discrets et déterminés par une quantité rationnelle, dont sont adéquatement faites les mélodies, et qui constituent les bases certaines de toute cantilène.

Ce que ce passage rappelle, c'est un double sens antique de φθόγγος qui deviendra aussi le double sens de *vox* [5] : d'une part, il désigne des sons émis par l'homme, animal rationnel, donc des sons signifiants; d'autre part, ces sons sont eux-mêmes « d'une quantité rationnelle », c'est-à-dire, dans la tradition pythagoricienne, exprimables par des nombres rationnels, par des fractions.

Ces sons, dit encore Hucbald, ont pris dans l'Antiquité le nom des cordes [de la lyre] qui les produisaient et se sont constitués en une échelle :

> *Quos phthongos chordarum nomine usitatius nuncupaverunt* [...]. *In quibus denique phthongis vel chordis nullam consimilem putandum alteri esse, sed ad modum scalarum de imis ad summa, vel a summis ad infima deducuntur, unaqua-que ab alia proprii spatii quantitate discreta.* [...]
>
> Sons qu'ils ont désignés plus souvent par le nom des cordes. Sons ou cordes parmi lesquels aucun ne doit être pensé semblable à un autre, mais qui se parcourent, à la manière de degrés, depuis le bas jusqu'en haut ou depuis le haut jusqu'en bas, chacun distant des autres de la quantité discrète de son espace propre.
>
> *Denique illorum talis est etiam dispositio, ut per tonum, tonum & semitonium, rursus tres tonos continuos & semitonium usque ad*
>
> Leur disposition est telle, qu'elle se scande par ton, ton et demi-tons, puis trois tons et un demi-ton, jusqu'à huit notes (*voces*), et que, repartant à

[5] Hucbald, en vérité, assimile φθόγγος à *chorda*, comme on le verra ci-dessous, puis *chorda* à *vox* (*quas quidem chordas voces dicimus*, *GS* I, p. 111a).

octo voces scandatur, & ab ipsa rursus octava incipiendo superior per eosdem similiter metiatur gradus ad hunc modum. [...] Hoc autem [...] est attendendum, quod superiores octo voces eaedem sunt, quae & inferiores : excepto quod illae quasi pueriles sint voces, hae contra illas quasi viriles (*GS* I, p. 108a-b et 110b *sq.*).

partir de la huitième, leur progression supérieure se mesure de même par les mêmes [intervalles]. Mais il faut être attentif au fait que les huit notes (*voces*) supérieures sont identiques aux huit inférieures, sinon que celles-là sont comme des voix (*voces*) puériles, celles-ci au contraire comme viriles.

Bref, *vox* désigne donc, chez Hucbald et les théoriciens ultérieurs, un degré de l'échelle musicale, exprimable par un nombre rationnel, et signifiant.

* * *

Un siècle plus tard, le *Dialogus de musica* [6], dans des buts didactiques comparables à ceux d'Hucbald, réintroduit en Occident l'usage antique du monocorde qui deviendra la matérialisation concrète du système musical :

Sicut magister omnes tibi litteras primum ostendit in tabula : ita & musicus omnes cantilenae voces in monocordo insinuat. [...]
Litterae vel notae, quibus musici utuntur, in linea, quae est sub chorda, per ordinem positae sunt : dumque modulus inter lineam chordamque decurrit, per easdem litteras curtando vel elongando chorda omnem cantum mirabiliter facit : & dum pueris per ipsas litteras aliqua notatur antiphona, facilius & melius a chorda discunt, quam si ab homine illa audirent : & post paucorum mensium tempus exercitati, ablata chorda, solo visu indubitanter proferunt, quod numquam audierunt (*GS* I, p. 252).

Comme le maître te montre d'abord toutes les lettres au tableau, le musicien présente d'abord toutes les notes de la mélodie au monocorde.
Les lettres ou notes que les musiciens utilisent sont disposées dans l'ordre le long de la ligne qui se trouve sous la corde. Ainsi le chevalet qui se meut entre la corde et la ligne, raccourcissant ou allongeant la corde par ces mêmes lettres, rend admirablement n'importe quelle mélodie. Et quelle que soit la mélodie notée, les enfants l'apprennent mieux de la corde que s'ils l'entendaient d'une voix humaine. Après quelque temps d'exercice, si on enlève la corde, ils prononcent grâce à la seule vue ce qu'ils n'ont jamais entendu.

Ce que le pseudo Odon enseigne ici, c'est une lecture musicale qui déduit la mélodie des lettres portées sous la corde du monocorde, aussi sûrement que la

[6] Il s'agit du traité attribué par Gerbert à Odon de Cluny, *GS* I, p. 251-284, mais qui est plus probablement d'origine italienne.

lecture des langues quotidiennes s'acquiert par la pratique de l'alphabet. On notera d'ailleurs, au début de la seconde partie de cette citation, l'identité entre *littera* et *nota* (*litterae vel notae*]. L'auteur du *Dialogus* peut ainsi produire un tableau qui présente ensemble « dans l'ordre, les figures des hauteurs et des lettres » (*Figurae autem & voces & litterae per ordinem ita ponuntur*; *GS* I, p. 253). Il faut comprendre sans doute plus précisément « les figures des hauteurs, représentées par les lettres ». Il s'agit en effet, au sens propre, d'une notation, cette notation alphabétique dite « odonienne », qui reste en usage de nos jours dans les pays de langue germanique :

M(agister). *Litteras monochordi, sicut per eas cantilena discurrit, ante oculos pone : ut si nondum vim ipsarum litterarum plene cognoscis, secundum easdem litteras chordam percutiens ab ignorante magistro mirifice audias, & addiscas.*	M(*aître*). Place devant toi les lettres du monocorde, telles que la mélodie les parcourt. Et si tu ne parviens pas à connaître pleinement leur signification, en frappant la corde selon ces lettres tu entendras et tu apprendras merveilleusement de ce maître ignorant.
D(iscipulus). *Vere inquam magistrum mirabilem mihi dedisti, qui a me factus me doceat, meque docens ipse nihil sapiat.* [...]	D(*isciple*). En vérité tu m'as donné un maître admirable, qui, fabriqué par moi, m'enseigne, et qui, m'enseignant, ne sait rien lui-même.
M. Bonus magister est, sed diligentem auditorem requirit (*GS* I, p. 255a-b).	M. C'est un bon maître, mais il requiert un auditeur diligent.

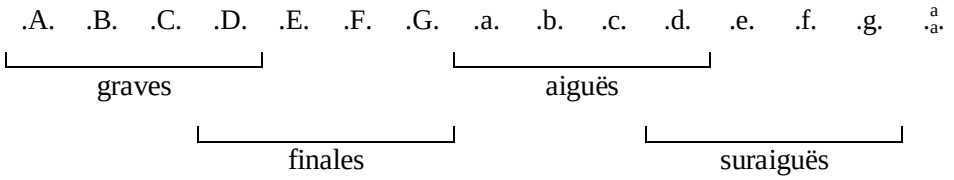
L'auteur anonyme du *Dialogus* situe ainsi les termes *littera* et *vox* dans une relation réciproque d'une étonnante complexité. D'un côté, la première, en tant que simple marque du monocorde, n'est qu'une représentation de la seconde. Mais, d'autre part, on voit poindre aussi cette extraordinaire inversion selon laquelle la production humaine directe, la voix, est difficile à connaître sans la médiation de l'écriture : la lecture de la notation littérale (assistée si nécessaire, il est vrai, par la corde du monocorde) sera, pour l'étudiant, un guide plus sûr que l'oreille. Il faut se souvenir qu'à cette époque, au début du XI^{e} siècle, il n'existe encore aucune notation musicale réellement satisfaisante : la notation alphabétique est la première à permettre la lecture de mélodies inconnues (le *cantus ignotus* dont parle Gui d'Arezzo), alors que la notation neumatique n'avait qu'une fonction mnémotechnique et ne permettait que la lecture de mélodies connues. Le choix des mots *vox* et *littera* et la comparaison avec l'écriture alphabétique des langues naturelles met évidemment en question la nature du rapport ambigu de l'oralité à l'écriture.

* * *

On se souviendra qu'Hucbald avait noté l'identité des hauteurs distantes d'une octave, lorsqu'il écrivait dans ce passage déjà cité :

> *Hoc autem* [...] *est attendendum, quod superiores octo voces eaedem sunt, quae & inferiores : excepto quod illae quasi pueriles sint voces, hae contra illas quasi viriles* (*GS* I, p. 111a).
>
> Mais il faut être attentif au fait que les huit notes (*voces*) supérieures sont identiques aux huit inférieures, sinon que celles-là sont comme des voix (*voces*) puériles, celles-ci au contraire comme viriles.

Tant Hucbald que le pseudo Odon signalent encore une autre analogie dans la gamme, celle entre hauteurs distantes d'une quarte ou d'une quinte. Le nom technique médiéval de cette similitude est *affinitas* [7]; elle s'exprime de diverses façons. Hucbald décrit notamment la structure tétracordale du système. Le tétracorde de base est le tétracorde des finales, .D. .E. .F. .G. [8], mais le système complet se forme de quatre tétracordes, tous sur le modèle de celui des finales (c'est-à-dire formés tous d'un ton, un demi-ton et un ton), de la manière suivante :



L'affinité entre les notes s'exprime ici par le fait qu'elles occupent la même position à l'intérieur de chaque tétracorde : .A., .D., .a. et .d., par exemple, sont semblables entre elles parce qu'elles sont les notes initiales des tétracordes; de même .B., .E., .b. et .e., deuxièmes notes, etc. Le *Dialogus* exprime la chose un peu différemment, en associant chacune ces notes à l'un des quatre groupes de modes ecclésiastiques. Ainsi, il décrit en ces termes la correspondance de la note .A., avec le premier mode, c'est à dire à celui dont la finale normale est .D. :

> *Unaquaeque enim vox alicuius supradictorum modorum similitu-*
>
> Chacune des hauteurs possède une similitude avec l'un des modes décrits

[7] Voir D. PESCE, *The Affinities and Medieval Transposition*, Indianapolis, 1987.

[8] Conformément à l'usage des musicologues médiévistes, les *litterae monochordi* sont notées ici entre deux points. La notation alphabétique n'a évidemment pas été utilisée par Hucbald lui-même. Je traduis au moyen de lettres la terminologie grecque des degrés du système, qu'Hucbald reprend à Boèce.

> *dinem tenet.* [...] *Prima quoque vox* [.A.], *quia habet post se tonum, ante se vero tonum & semitonium & duos tonos, primi modi legem custodit* (*GS* I, p. 263b-264a).
>
> plus haut. Ainsi la première note [.A.], parce qu'elle a derrière elle un ton, devant elle un ton, un demi-ton et deux tons, maintient la loi du premier mode.

La correspondance, on le voit, repose sur la position de la hauteur parmi les intervalles constitutifs de l'échelle. En effet, .A. comme .D. a un ton sous elle (respectivement de .A. à .Γ. ou de .D. à .C.), un ton, un demi-ton et deux tons au-dessus d'elle (respectivement de .A. à .E. et de .D. à .A.). Cette théorie est semblable à celle des tétracordes chez Hucbald, puisque la position d'une note dans un tétracorde détermine aussi sa position par rapport aux intervalles constitutifs du tétracorde. La différence entre Hucbald et le pseudo Odon, néanmoins, est que le second étend la comparaison à l'intervalle d'une sixte, de .Γ. à .E. ou de .C. à .A., là où Hucbald la limitait à une quarte [9]. Le *Micrologus* de Gui d'Arezzo systématise cette théorie en décrivant quatre *modi vocum*, quatre « modes », quatre manières d'être des hauteurs. Cette théorie, en réalité, c'est déjà celle de la solmisation hexacordale, qui se développe probablement dans les années qui suivent la rédaction du *Dialogus* anonyme et celle du *Micrologus* de Gui d'Arezzo. La position des notes dans les hexacordes, et donc leur *modus* au sens de Gui, est indiquée par les syllabes de solmisation. Ainsi, la syllabe *re* désigne une note qui occupe la première position dans un tétracorde, la seconde position dans un hexacorde, et qui correspond au premier mode (ou, plus exactement, au premier groupe de modes, authentique et plagal).

Les traités rédigés au XI^e^ siècle au monastère de Reichenau poussent plus loin la description de ce qui semble bien devoir être décrit comme les fonctions modales des notes. Ils le font néanmoins sans référence à la terminologie de solmisation, qui ne leur semble pas connue et qui n'appartient pas, en effet, à la tradition germanique de cette époque. La construction des modes se fonde ici plutôt sur les espèces de quarte et de quinte. Quand à l'affinité entre les notes, elle repose sur leur faculté de se situer semblablement dans les mêmes espèces. La première espèce de quarte et la première espèce de quinte, par exemple, peuvent se construire sur les notes .A., .D., .a. et .d. Ce sont en outre cette espèce de quarte et cette espèce de quinte qui permettent de construire les deux modes du

[9] On peut noter brièvement ici que le tétracorde est le plus petit module d'intervalles permettant par réitération de décrire toute la gamme; la structure interne du tétracorde est indifférente, pourvu qu'il soit diatonique et couvre une quarte juste. Le module peut être élargi au maximum jusqu'à une sixte majeure sans perdre cette propriété, mais la structure interne de la sixte doit alors impérativement y placer le demi-ton en position centrale. De nos jours, la gamme est décrite plutôt à partir d'un module d'une octave, réitéré lui aussi autant de fois que nécessaire. La description en tétracordes (ou en hexacordes) est à la fois plus économe, par le moindre nombre de degrés mis en oeuvre, et plus complexe parce que les modules doivent être alternativement conjoints et disjoints.

protus. Les fonctions modales des notes, les *modi vocum*, sont donc étroitement associées aux modes eux-mêmes [10].

* * *

Dans le système de la solmisation, chacune des notes est désignée d'une part par une lettre, qui en indique la position dans l'échelle générale des sons, et d'autre part par une ou plusieurs syllabes, qui en nomment les fonctions modales. Ainsi, par exemple, l'expression *C sol fa ut* désigne une note dont la position au monocorde correspond à la lettre .C. et qui peut prendre trois fonctions modales : *sol*, *fa* ou *ut*. Certains théoriciens médiévaux ont utilisé le mot *vox* particulièrement pour renvoyer aux fonctions modales des notes, aux syllabes de solmisation. Dans l'expression *C sol fa ut*, dès lors, *C* est la *littera*, tandis que *sol*, *fa* et *ut* sont les *voces* de la hauteur concernée. C'est le cas en particulier chez Philippe de Vitry, qui écrit :

> *Sciendum quod septem sunt littere latine ex quibus voces exprimuntur, videlicet .A., .B., .C., .D., .E., .F. .G., que etiam claves vocantur; per ipsas enim cantur reseratur.* [...] *Sex enim sunt voces in quibus tota musica conformatur, scilicet* ut, re, mi, fa, sol, la, *quarum semper una in linea, et alia in spatio locum habent* (*Liber musicalium*, *CS* III, 36a).
>
> Il faut savoir qu'il y a sept lettres latines par lesquelles les hauteurs (*voces*) sont nommées, à savoir .A., .B., .C., .D., .E., .F. et .G., qu'on appelle aussi clefs. Toute mélodie, en effet, est enfermée en elles. [...] Mais il y a six *voces*, auxquelles toute la musique se conforme, à savoir *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol* et *la*, qui s'écrivent toujours alternativement, l'une sur une ligne, l'autre dans un espace.

Nous sommes au début du XIV^e^ siècle : c'est à la notation sur portée que Philippe de Vitry fait allusion lorsqu'il écrit que les *voces* s'inscrivent alternativement dans des espaces et sur des lignes. Mais il faut en déduire que ce sont les *voces* que la notation sur portée indique, et pas les *litterae*. Le couple *vox*/*littera* en vient ici à opposer deux descriptions des hauteurs, la première, dynamique, qui concerne les fonctions des notes dans les mélodies et dans les modes et qui se note au moyen de la notation sur portée, et la seconde, statique, qui désigne seulement leur position dans le système général des sons et qui s'écrit au moyen de lettres [11].

---

[10] Le rôle exact des *modi vocum* dans la théorie de la modalité reste mal connu à l'heure actuelle. Il n'y a pas lieu d'en discuter ici. On peut signaler néanmoins que les notes d'un *modus* donné sont des finales alternatives possibles du mode auquel elles correspondent. Ainsi, .A., .a. et .d. sont des substituts possibles de .D., la finale théorique des modes du *protus*.

[11] En réalité, la clef, qui est elle-même une lettre placée à l'armure, accroche la portée à une position donnée dans le système et établit donc le lien entre les deux modes de description des notes.

Cette dualité de signification est affirmée très nettement par Elias Salomon dans sa *Scientia artis musicae*, de 1274 — qui nomme cependant les syllabes de solmisation *puncti*, plutôt que *voces*; le terme fait probablement référence, entre autres, aux points qui s'inscrivent sur la portée :

> *Quare quidam Provinciales sive Tolosani utuntur litteris pro litteris, litteris pro punctis in palma? Respondeo : illud non est nisi abusus et corruptela, et male sentiunt de scientia, quicumque adhaerent illi palmae, et utuntur litteris loco punctorum, id est, loco* ut, re, mi, fa, sol, la (*GS* III, p. 23a).
>
> Pourquoi certains provinciaux ou certains « Toulousains » (*Tolosani*) utilisent-ils les lettres pour les lettres et pour les points de la main [de Gui d'Arezzo]? Je répondrai que ce n'est là qu'un abus et une corruption, et ils comprennent mal la science, ceux qui utilisent les lettres au lieu des points, c'est-à-dire au lieu d'*ut, re, mi, fa, sol* et *la*.

* * *

Le clavier d'orgue atteint au XIV^e^ siècle sa disposition définitive, celle que nous connaissons encore aujourd'hui, les touches disposées sur deux niveaux, les touches supérieures groupées par trois et par deux. Il remplacera bientôt le monocorde comme représentation visuelle et conceptuelle du système général des sons [12]. Cet avènement aura plusieurs conséquences de première importance. L'une d'entre elles est la fixation progressive du diapason, qui transforme l'échelle générale des sons en une échelle de hauteurs absolues. La signification de la notation en est modifiée : les points ne désignent plus désormais des *voces*, des fonctions des notes, mais bien des *litterae*, des hauteurs. Une autre conséquence est la fixation de l'octave comme seul module de l'échelle. La disposition des touches du clavier, en effet, fait apparaître cette modularité à douze notes chromatiques, mais ne permet par contre en aucune manière de se figurer la modularité hexacordale ou tétracordale. Il en résulte un abandon progressif de la notion même de la fonction dynamique, modale, des notes, celle qui se trouvait subsumée par le mot *vox* [13]. C'est à terme la notion de mode elle-même qui perd de sa substance. Dans ce bouleversement de première grandeur, qui aboutira à la naissance de la tonalité, la notion de *vox* telle qu'elle a été décrite ici disparaît entièrement des conceptions théoriques et devient proprement in-

---

[12] Aujourd'hui encore, nombre de manuels de théorie musicale élémentaire illustrent le système général au moyen d'un clavier.

[13] La notion de fonction dynamique a survécu probablement pendant un temps dans la solmisation heptacordale développée au XVII^e^ siècle, en France en particulier, mais cette survivance ne sera en fin de compte qu'éphémère et probablement assez imparfaitement conceptualisée. C'est là néanmoins le sujet d'une autre étude.

traduisible : elle n'a plus aucune correspondance, en effet, dans l'appareil moderne de la théorie musicale.

Bibliographie

CLUNY, Pseudo Odon (de) [XI^e siècle], *Dialogus de musica*, *GS* I, p. 251-264.

COUSSEMAKER, E. (de), 1963, *Scriptorum de musica medii aevi nova series a Gerbertina altera*, 4 vol., Paris, Durand, 1864-76; reprint Hildesheim, Olms [*CS*].

CROCKER, R. L., 1972, « Hermann's major sixth », *Journal of the American Musicological Society* XXV, p. 19-37.

DUCHEZ, M.-E., 1989, « La notion musicale d'élément « porteur de forme ». Approche historique et épistémologique », *La musique et les sciences cognitives*, Liège, Mardaga, p. 285-303.

DUCHEZ, M.-E., 1979, « La représentation spatio-verticale du caractère musical grave-aigu et l'élaboration de la notion de hauteur de son dans la conscience musicale occidentale », *Acta musicologica* LI, p. 54-73.

GERBERT, M. (ed.), 1963, *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, 3 vol., Saint-Blaise, Typis San-Blasianis, 1784; reprint Hildesheim, Olms [*GS*].

PESCE, D., 1987, *The Affinities and Medieval Transposition*, Indianapolis.

SAINT-AMAND, Hucbald (de), *De harmonica institutione* [*c*900], *GS* I, p. 103-125.

SALOMO, Elias [1274], *Scientia artis musicae*, *GS* III, p. 16-64.

WEAKLAND, R., 1956, « Hucbald as musician and theorist », *The Musical Quarterly* XLII, p. 66-84.

VITRY, Philippe (de) [XIV^e siècle], *Ars Nova*, *CS* III, p. 13-22.

RTMMAM n° 2 (2008)

Prolégomènes à une approche vectorielle neumatique de la modalité

Nidaa ABOU MRAD [*]

Ce texte propose un nouveau biais analytique et typologique pour la modélisation de la modalité dans sa double composante formulaire et scalaire. Les approches quantitatives des échelles accaparant, depuis l'Antiquité, l'essentiel des écrits théoriques sur la modalité (souvent assujettis à des spéculations numérologiques éloignées de la pratique), le versant motivique de celle-ci (de par la complexité de son appréhension, ne donnant pas aisément prise à la quantification) est l'apanage de recueils de chants et d'écrits de praticiens qui en fournissent des énoncés descriptifs qualitatifs. Faisant pendant, dans le champ des monodies modales traditionnelles, au concept de vecteur harmonique, forgé par Nicolas Meeùs en contexte polyphonique tonal, la notion de vecteur neumatique permet d'encoder et de quantifier une évolution motivique-type observée au sein d'une ossature scalaire donnée. Cette démarche s'appuie à son origine sur le principe de polarité modale qui ressort des travaux de Dom Jean Claire dans le domaine ecclésiastique latin médiéval. La simplification du phrasé et sa segmentation en couples de vecteurs successifs reliant les pôles (ou degrés prépondérants de chaque segment) permettent une représentation chiffrée de la succession formulaire. La comparaison des succédanés numériques des phrasés composant un répertoire donné met en exergue des modèles modaux communs utiles à l'abord typologique des traditions étudiées.

Cependant, un problème d'ordre épistémique se pose en préalable à une telle procédure : la théorie de la polarité modale est-elle valide au-delà du cercle

[*] Professeur de musicologie, directeur de l'Institut Supérieur de Musique de l'Université Antonine au Liban.

restreint des traditions ecclésiastiques latines ? La problématique corollaire est d'ordre systémique : la modalité ecclésiastique à polarité peut-elle se concevoir dans des cadres à ossatures mélodiques non strictement diatoniques ?

Ce double questionnement nécessite une mise à plat des approches typologiques modales scalaires usuelles, qui soit associée à une déconstruction de la notion de prépondérance du diatonisme dans les traditions ecclésiastiques. De cela dépend l'élaboration d'analyses à base vectorielle neumatique, permettant des constructions typologiques donnant lieu à une comparaison en profondeur de la modalité entre différents territoires musicaux traditionnels relevant des religions monothéistes, dites abrahamiques, et de cadres apparentés.

Modalité formulaire (polarité motivique)

L'oscillation définitionnelle de la modalité entre échelle particularisée et mélodie généralisée, observée par Harold Powers (2001, p. 776), est compatible avec l'approche quadripartite des modes, proposée par Tran Van Khé (1968, p. 148-153), laquelle fait décliner un mode donné en : 1) une échelle, 2) une hiérarchie entre les degrés de cette échelle, 3) une formule mélodique caractéristique et 4) un sentiment modal. La fluctuation scalaire/formulaire opère sur cette quadripartition qui envisage le mode comme modèle descriptif du phrasé réel, dans la mesure où le premier biais (**ossature modale**) relève totalement du scalaire, que le troisième correspond strictement au **formulaire** et que le deuxième (**polarité modale**) et le quatrième (**éthos**) procèdent à la fois des deux acceptions visées, étant donné que la hiérarchisation des degrés d'une échelle repose sur l'analyse motivique, et que l'éthos repose à la fois sur la configuration intervallique et sur le formulaire. Il reste que c'est la modélisation du formulaire en termes de polarité modale, qui constitue le propre de la démarche analytique et typologique instituée par Jean Claire (1962 et 1975).

Modalité formulaire ecclésiastique

La prise de conscience musicologique de l'importance de la composante formulaire dans l'appréhension de la modalité s'origine dans les travaux effectués au début du siècle dernier dans le champ des traditions (religieuses) de l'Est méditerranéen (Powers 2001, p. 830). Ainsi Egon Wellesz (1961, p. 303) considère-t-il que les *ēchoī* [modes] de la musique byzantine ne doivent pas être pensés tout simplement comme des échelles dans un sens moderne, mais comme des groupes de mélodies d'un certain type, construites sur un nombre de formules de base qui caractérisent l'*ēchos* [mode]. De même et réfutant la thèse de la filiation antique grecque de la modalité ecclésiastique latine, Michel Huglo (1991) et Peter Jeffery (2001b) rapportent l'origine de l'*οκτώηχος* latin aux traditions ecclésiastiques du Proche-Orient, lesquelles, selon Eric Werner (1959) et Solange Corbin (1960), empruntent une part non négligeable de leur

système (notamment modal) aux traditions cantillatoires et psalmodiques synagogales orientales.

Aussi la modalité de ces traditions se révèle-t-elle, de prime abord et avant toute tentative de théorisation, dans des recueils de chants liturgiques classés en fonction d'impératifs calendaires ou selon des affinités mélodiques. Ainsi en est-il de l'*Heirmologion* des Églises hellénophones, qui rassemble les *heirmoi* ou mélodies-types des *kanon-s*, et du *Bēṯ-gāzō* de l'Église syriaque, associant les hymnes selon leurs mélodies-types. Quant à la modalité formulaire du chant romano-franc [1], elle apparaît au détour de l'analyse des classements modaux en usage dans les livres liturgiques, antiphonaire et responsorial, pour l'office, et graduel et *cantatorium*, pour la messe, et, d'une manière plus systématique, dans les tonaires, livrets théoriques et didactiques, constituant les premiers témoins de cette typologie. Il s'agit de listes d'incipits de chants regroupés par types mélodiques (modes), affectés à huit tons de psalmodie et indiqués par huit formules-types d'intonation, dites *noeane noeagis*, proches de leurs homologues hellénophones, dites *echemata*, aussi bien dans leurs versions brèves que dans leurs versions prolongées par un mélisme *neuma* (Huglo, 1991, Rasted, 1991).

Ces classements appliquent la logique de l'*οκτώηχος*, instituée entre le VII^e^ et le VIII^e^ dans les milieux monastiques palestiniens orthodoxes chalcédoniens hellénophones (Jeffery, 2001a, p. 370), puis adoptée par les églises chalcédoniennes de rites grec, syriaque (hormis le rit maronite), géorgien, slavon et latin, ainsi que par les églises non chalcédoniennes de rites syriaque, arménien et copte. La désignation des quatre types modaux de base est empruntée à la terminologie des nombres ordinaux grecs : *protos (πρώτος* donnant *protus* en latin), *deuteros (δεύτερος* donnant *deuterus), tritos (τρίτος* donnant *tritus), tetartos (τέταρτος* donnant *tetrardus).* Chaque type se décline selon deux versions, principale et dérivée. Tandis que les écrits byzantins initiaux nomment la première *echos (ηχος)* et la seconde *plagios (πλάιος),* les premiers essais théoriques carolingiens (*De musica disciplina* d'Aurélien de Réôme et l'*Epistola de harmonica institutioni* de Réginon de Prün) emploient la désignation mode authente (*authent(ic)us*) versus mode plagal (*plagis*). Etant donné qu'un terme syriaque correspondant à *authenticus* figure dans un psautier syro-melkite du Mont-Sinaï, écrit au VIII^e^ siècle, Michel Huglo (1991, p. 47) fait remonter cette dualité (authente/plagal) à l'origine commune syrienne et palestinienne des typologies modales byzantine et latine.

[1] Le chant romano-franc ou grégorien, issu de la contamination du chant gallican par son homologue romain, appelé par Charlemagne a devenir la tradition liturgique dominante en Europe occidentale (Planchart, 2006, p. 147-148), a eu recours pour la systématisation de son répertoire mélodique au modèle hellénophone.

Toujours est-il qu'il ne s'agit pas d'une adoption littérale du schéma descriptif originaire servant à la classification des mélodies-types du répertoire du *kanon*, mais de l'adaptation d'un modèle évolutif et surtout prescriptif de rangement des mélodies de chaque église selon des tournures caractéristiques, en un nombre restreint de modes, menant à des simplifications et remaniements ultérieurs volontaristes des mélodies et faisant état à un stade plus tardif d'une référence à des finales modales, rapportées au tétracorde *D-G* versus *A-D,* (Jeffery, 2001a, p. 371).

Modalité formulaire arabe, persane et ottomane

La modalité motivique de la tradition musicale arabe orientale médiévale présente d'importantes similitudes, voire des convergences historiques, avec son homologue ecclésiastique orientale. Au X^e^ siècle, Abū al-Faraj al-Iṣfahānī (1927-1974, vol. 3, p.48) atteste, en effet, que le célèbre musicien de l'époque Omeyyade, Ibn Misjaḥ, a étudié en Syrie les mélodies des *Rūm* (les chrétiens orthodoxes), notamment « *al-osṭuḫūṣiyya* » (déformation d'*οκτώηχος*), dont il aura adopté les aspects compatibles avec sa tradition (originaire de la région péninsulaire arabique du Hedjaz) et dont il aura intégré le principe et/ou les tournures à la musique de cour arabe naissante, notamment, au nouveau jeu (arabe) du *barbaṭ* (luth probablement persan à manche court, origine probable du *'ūd)*. Il est à noter que l'un des premiers contributeurs à l'*οκτώηχος* ecclésiastique levantin, saint Jean Damascène (+749), avant d'entrer en religion au monastère Saint Saba près de Jérusalem, eut rang de ministre à la cour Omeyyade, sous le nom de Manṣūr ibn Sarjūn, et qu'il pouvait être l'un des informateurs du musicien arabe précité. A suivre ces témoignages et à prendre en compte de nombreuses analogies mélodiques existant entre ces traditions (voir *infra*), la typologie modale arabe médiévale serait ainsi similaire à une sorte de projection de son homologue octamodale ecclésiastique syrienne sur la touche du *'ūd*, autrement dit, une réinterprétation instrumentale d'une typologie modale vocale.

Cette typologie se retrouve dans la tradition élaborée à la cour abbasside au VIII^e^ siècle par Ibhāhīm al-Mawṣilī, son fils Isḥāq et son beau-frère Manṣūr Zalzal, sous l'appellation *al-'aṣābi' wa-l-majārī* [doigts et parcours], en référence au *'ūd*. Elle repose sur deux ossatures scalaires concurrentes, constituées par les parcours, et sur des degrés prépondérants ou pôles modaux, représentés par les marques apposées sur la touche du luth et affectées aux quatre doigts actifs de la main gauche, donnant quatre modes par ossature.

A en croire le témoignage de Ḥasan al-Kātib (HASABA & ḤIFNI, 1975, ch. XXXII), cette typologie trouve son prolongement dans celle de la *ṭarīqa* [ma-

nière, mode], modalité formulaire [2] apparue au Xe siècle. Ce terme est repris par Ṣafiyy a-d-Dīn al-Urmawī au XIIIe siècle, dans son *Livre des Cycles* (Erlanger, 1935), pour désigner des préludes instrumentaux qu'il y transcrit en notation alphabétique (Abou Mrad, 2006), tout en réservant aux termes *dawr*, *šad* et *awāz* la désignation des échelles modales particularisées (Wright, 1978).

À partir du XVe siècle, la nomenclature des modes dans les traités arabes orientaux et ottomans repose sur le vocable *maqām*, associé au concept de degré ou station [3], et ce, en concurrence avec *naġam*, *awāz*, *šu'ba* et *tarkīb*, (Powers, 2001, p. 831). Les écrits relevant de l'école théorique systématiste, fondée par Urmawī [4], privilégient à ce titre une approche structurale cantonnée aux échelles modales, les textes musicographiques arabes qui s'inscrivent dans une logique plutôt praticienne [5] énoncent des mélodies-types paradigmatiques en guise de descriptifs modaux, loin de toute approche quantitative des intervalles constitutifs des échelles.

De même en est-il des traités persans [6] qui emploient à la même époque une double nomenclature modale, graduelle, liée à la notion de *pardeh*, et formulaire, liée à celle d'*awāz* (Powers, 2001), ou des traités ottomans [7] qui introduisent, (au moins) à partir du XVIIe siècle, la notion de *seyir*, codification écrite du parcours obligé mélodique modal établi au sein des structures scalaires d'un *maqām* donné (Feldman, 2001, p. 809).

Quant aux traités arabes de la période de la Nahḍa [Renaissance, 1798-1932], ils continuent à refléter cette bipolarité modale entre formulaire et scalaire. Ainsi Mīẖā'īl Maššāqa (1899) emploie-t-il exclusivement la méthode de l'énoncé de mélodies-types paradigmatiques pour décrire les modes formulaires, désignés par le vocable *laḥn* [mélodie], terme emprunté à la tradition ecclésiastique orthodoxe antiochienne de langue arabe (Abou Mrad, 2007). De même Muḥammad Dākir Bey (1903) et Muḥammad Kāmil al-Ḫula'ī (1904/1905)

---

[2] Ce terme, en plus d'être associé à la notion de « mode formulaire », signifie dans d'autres cas : « échelle modale », « prélude instrumental » (d'origine persane) et « mode rythmique » (Shiloah, 1972, p. 17-18).

[3] La filiation entre les acceptions soufie et musicale du vocable *maqām* est probable : la notion de gradation en modalité répond à celle de station spirituelle ascétique et son usage musical est postérieur au développement du concert spirituel (*samā'*) au Proche-Orient.

[4] Et comprenant notamment : Quṭb a-d-Dīn a-š-Šīrāzī (XIVe s.), 'Abd al-Qādir al-Marāġī (XVe s.) et Muḥammad al-Lādiqī (XVIe s.).

[5] Ṣalāḥ Ad-Dīn a-ṣ-Ṣafaḍī (1296-1363), auteur de *Risālā Fī 'Ilm Al-Mūsīqā* [Epître dans la science musicale], Mūḥammad Šams ad-Dīn a-ṣ-Ṣaydāwī a-d-Dimašqī (-1506), l'auteur du traité anonyme *A-š-šajara dāt al-'akmām al-ḥāwiya li-'uṣūl al-anġām* et une part des écrits du théoricien Lādiqī, par ailleurs systématiste.

[6] Voir le commentaire du *Livre des Cycles* d'Urmawī par 'Abd al-Qādir ibn Ġaybī al-Marāġī (-1435).

[7] *Kitāb 'ilm 'l-mūzīkī* [*Traité sur la science de la musique*] du prince moldave Dimitri Cantemir (1673-1723).

emploient-ils l'expression synthétique *ṭarīqat maqām* pour présenter à la fois l'échelle et une sorte de plan de déroulement mélodique modal, s'inscrivant à mi-chemin entre la présentation motivique des praticiens arabes et celle du parcours obligé dans la lignée du *seyir* ottoman. Si l'approche formulaire ne trouve pas gré aux yeux d'Alexandre Chalfoun (1922, p. 137) dans sa description du mode, désigné par *naġma*, elle constitue néanmoins un élément essentiel - aux côtés des descriptifs scalaires - de la présentation des *maqām-s*, effectuée par Rodolphe d'Erlanger (1949) (sous l'influence d'un 'Ali a-d-Darwīš féru de musique mévlévie) laquelle est pratiquement adoptée par le Congrès de musique arabe du Caire en 1932 (*Recueil du CMAC*, 1934).

Quant à la tradition récente du *radif* iranien, elle se prévaut d'une importante modalité formulaire, axée sur la notion de *gushé*, qui s'inscrit dans le cadre de la modalité des douze *avâz*. Chaque mélodie-type *gushé* évolue dans un ambitus limité et est centrée sur une note-témoin ou *shâhed*, cette dernière étant superposable à la notion de corde ou teneur en contexte ecclésiastique. La succession de ces mélodies-types, constitutive d'un *avâz* donné, est assujettie au parcours obligé propre à chaque mode, caractérisé par un déplacement de la polarité selon un schéma souvent ascendant (Caron et Safvate, 1997, p. 44-109).

Modalité polaire et ossature diatonique

Non loin de cette quête des origines, l'analyse diachronique des répertoires vocaux ecclésiaux latins du premier millénaire permet à Dom Jean Claire (1962 et 1975) de proposer une approche modélisatrice et typologique de la modalité ecclésiastique, de type génératif, axée sur l'acception formulaire de celle-ci. C'est la polarité du phrasé, fonction des degrés prépondérants (cordes de récitation, finale), qui configure l'échelle dans laquelle ce phrasé s'inscrit et fonde ainsi la modalité. Les modes unipolaires (où la teneur - corde de récitation - se confond avec la finale) sont considérés comme « archaïques », la bipolarité (et *a fortiori* la tripolarité) étant cataloguée « évoluée ». De fait, cet auteur ramène les modes dits archaïques à trois cordes-mères séparées par un ton (constitutives d'un diton) : FA, SOL, LA ou DO, RE, MI, et ce, selon un schéma génératif basé sur le système pentatonique ou pentaphonique [8]. Les modes unipolaires

[8] Dom Jean Saulnier (1997a, p. 34-35) intitule le Chapitre V de son ouvrage sur la modalité grégorienne « l'échelle pentaphonique » et y emploie à bon escient la notion de « pentaphone ». Cette terminologie est plus homogène (et cohérente) que celle relative au « pentatonique ». Il suffit pour s'en convaincre d'envisager l'hétérogénéité de sens engendrée par l'association dans une même proposition du vocable « pentatonique », où « tonique » fait référence à la notion graduelle de degré ou ton, avec des termes comme « anhémitonique », « trihémiton » et « diton », où « tonique » s'inscrit dans l'acception intervallique de demi-ton. De même en est-il pour le diton qui est (abusivement) appelé *pycnon* dans le sillage ethnomusicologique de Constantin Brailoiu, ce dernier terme signifiant à son origine grecque antique : l'ensemble constitué par deux intervalles dont la somme est inférieure à la taille du troisième intervalle d'un tétracorde donné.

sont d'abord ceux des lectures cantillées [9]. La théorie de l'évolution modale fait reposer le démarcage producteur de bipolarité sur la descente de la finale (en rapport avec la ponctuation [10]), dans certains cas, et, dans d'autres, sur la montée de la teneur [11]. La présence de trois pôles architecturaux est considérée comme le résultat de plusieurs évolutions successives ou comme la centonisation de plusieurs fragments de modes archaïques différents (Saulnier, 1997, p. 37).

Cette approche est extrapolée en retour à des chants traditionnels hors du territoire latin médiéval. Ainsi en est-il de Marie-Noël Colette (1999, p. 184) [12] qui met en évidence l'universalité de la notion de mode archaïque et d'évolution modale, par le biais de rapprochements effectués dans l'analyse typologique de chants traditionnels de diverses origines. De même en est-il pour le Père Louis Hage (1999a, p. 146-147) qui adapte ces schémas au chant ecclésiastique syro-maronite, rattache les mélodies syro-maronites à la catégorie des modes dits primitifs (unipolaires et bipolaires à ambitus restreint,) et les classe en fonction de leurs finales modales, principalement, Do, Ré et Mi, et, plus rarement, Fa. Ailleurs, cet auteur affirme l'existence d'une grande affinité entre le chant syro-maronite et l'ancien chant jacobite, d'une part, et les chants populaires traditionnels du Proche-Orient, de l'autre (Hage, 1971, p. 172) [13].

Cependant, de très nombreux exemples étudiés dans cette perspective comprennent des intervalles dits *zalzaliens,* principalement : seconde moyenne ou neutre (intermédiaire entre secondes mineure et majeure) et tierce moyenne ou neutre. Cela apparaît chez Marie-Noël Colette d'une manière explicite pour plusieurs mélodies étudiées. Quant à Louis Hage, il affirme que l'intervalle *do-mi* est une tierce neutre, « placée quelque part entre l'intervalle majeur et mineur » et qu'il « n'existe pas de substrat pentatonique dans les mélodies syro-maronites » (Louis Hage, 1999a, p. 145-146).

---

[9] Ils sont bien représentés dans les couches les plus anciennes du chant romano-franc : récitatifs et antiennes de l'office (monastique) férial. On en retrouve la trace dans un certain nombre de pièces de l'Ordinaire et du Propre du chant grégorien, ainsi que dans les autres traditions ecclésiastiques européennes.

[10] « La ponctuation du texte est un dynamisme qui affecte la fin des phrases et tend à les attirer au grave » (Saulnier, 1997 p. 31)

[11] En conséquence de quatre dynamiques complémentaires faisant étendre l'ambitus mélodique vers l'aigu : rupture de la monotonie, art du soliste, application des normes bipolaires de la théorie de *l'octoechos* latin et, surtout, montée des accents textuels, donnant lieu à des cadences intermédiaires axées sur des teneurs secondaires, nouveaux pôles mélodiques architecturaux (Saulnier, 1997, p. 32).

[12] Dans le sillage des rapprochements effectués par Peter Jeffery (1992, p. 59) entre chant grégorien et traditions orales orientales.

[13] Badih El-Hajj (2008, p. 281-283) confirme cette parenté entre tradition syro-maronite et chant traditionnel au Liban sur un triple niveau linguistique, poétique et musical.

Aussi cette proposition typologique semble-t-elle constituer une extrapolation de celle de Jean Claire à un contexte modal associé à une ossature scalaire zalzalienne, combinant secondes neutres et majeures. Or, la corde-mère MI ou LA est conçue par Jean Claire comme étant le sommet du diton du substrat pentaphonique. En extrapolant ce raisonnement aux autres cordes originaires, DO ou FA et RE ou SOL, il convient de dupliquer ces trois cordes, car elles sont désormais intégrées d'une manière asymétrique dans, d'une part, une ossature scalaire zalzalienne pour DO, RE et MI^{DB} [14] et, d'autre part, dans un substrat pentaphonique pour FA, SOL et LA. Cela conduit à envisager six cordes-mères possibles : DO, RE, MI^{DB}, FA, SOL et LA. Et cela ne constitue pas une réfutation de la théorie de Jean Claire, mais, une extension de celle-ci, permettant de rendre compte des modes du territoire musical traditionnel du Proche-Orient, en même temps que d'élucider nombre d'ambivalences observées sur le territoire latin au sein de cette théorie [15].

En somme, cette extrapolation remet en question le diatonisme strict supposé de l'ossature des cordes-mères des traditions non latines approchées par le biais de la généralisation de la typologie modale de Jean Claire. A partir du moment où une analogie modale est posée entre les rives méditerranéennes, il est, en effet, légitime de s'interroger sur la validité de la triade supposée ditonique (diatonique pythagoricienne) DO, RE, MI à régenter à elle seule la modalité unipolaire et bipolaire du plain-chant latin. Il y aurait donc lieu de proposer - selon un cheminement analogue à celui de la rétroversion - un schéma à six cordes-mères - DO, RE, MI^{DB}, FA, SOL et LA – pour rendre compte de la modalité « archaïque », voire de la modalité bipolaire (« primitive » et « évoluée ») ou de *l'octoechos*, du territoire ecclésiastique latin médiéval. Cela passe, semble-t-il, par l'invalidation du principe – formellement posé au XI^{e} siècle par Gui d'Arezzo [16] et appliqué par la musicographie du millénaire écoulé - d'une mo-

[14] L'abréviation *db* signifie demi-bémol, signe impliquant l'abaissement d'un degré d'une échelle diatonique d'un quart de ton approximatif (de 30 à 70 cents).

[15] Parmi ces ambivalences il y a lieu de citer l'origine commune établie par Jean Claire (1963, p. 90-102) pour les modes authentes de Ré et de Mi, qui, issus d'un mode archaïque de MI, écrit sur La ou Si, ne se distinguent selon cet auteur que par le remplissage de la tierce surmontant le degré de la finale descendue à la quinte grave La, écrite Ré ou Mi. Il y a lieu alors d'envisager un mode de Ré authente inscrit dans l'échelle *zalzalienne* régulière, issu d'un mode de LA unipolaire par descente de la finale à la quinte grave Ré. Tout autre est le mode de Mi authente inscrit dans l'échelle *zalzalienne* alternative (avec La^{db}), issu d'un mode de MI^{DB} unipolaire, écrit sur Si^{db}, par descente de la finale à la quinte grave Mi^{db}. En tout cas, Marie-Noël Colette (1999, p. 183) considère qu'avec « le jeu du Mi baissé [pour la finale Ré et $Fa^{\#}$ baissé pour la finale Mi] dans les chants traditionnels, apparaît encore plus évidente la parenté entre ces deux modes ».

[16] L'analyse des échelles du plain-chant en termes de tons et semi-tons figure certes dès la fin du IX^{e} siècle dans la musicographie latine, notamment, chez Hucbald de saint-Amand, cependant, sans reposer sur une assise théorique explicite. Il faut attendre un siècle et les travaux de Gui d'Arezzo pour voir le pythagorisme régenter explicitement la théorie scalaire latine.

dalité scalaire *a fortiori* diatonique stricte pour tout chant ecclésiastique du haut Moyen-Âge, qu'il fût latin ou byzantin, voire levantin [17].

Une telle déconstruction du postulat diatonique pythagoricien sur le territoire liturgique chrétien nécessite au préalable l'adoption d'une approche analytique et typologique quantifiable, assujettissant la modélisation de la modalité scalaire à la cinématique de la modalité formulaire. C'est la prééminence des notions dynamique de *vox* - son sensible et signifiant - et vectorielle de neume - formule et signe - au détriment de celles statiques de *littera* et de note, positionnement du son dans l'échelle (Meeùs, 2008).

Modalité scalaire (ossature)

La réduction du phénomène modal à sa seule composante intervallique ou ossature donne prise depuis l'Antiquité à des modélisations quantitatives aboutissant à une approximation souvent simplificatrice de la réalité modale au sein des territoires médiévaux latin et arabe, et ce, à partir de schémas hellènes étrangers au contexte originaire des traditions musicales liées aux religions abrahamiques (During, 1992, p. 179, Abou Mrad, 2005 et 2007). Plus généralement, deux types de modélisation sont observés à ce titre : génératifs, basés sur le cycle des quintes, et typologiques, basés sur les genres polycordes.

Modèles génératifs basés sur le cycle des quintes

Les modèles scalaires génératifs basés sur le cycle des quintes se présentent sous deux aspects principaux et alternatifs : octacordal, d'origine pythagoricienne, et pentatonique ou pentaphonique, d'origine chinoise.

Le modèle pythagoricien s'origine dans la spéculation mathématique et philosophique pythagoricienne et platonicienne (*Le Timée*), s'appuyant sur le monocorde et la quantification des intervalles par le biais des rapports de longueurs de cordes vibrantes. Cette approche privilégie les consonances d'octave, de quinte et de quarte, issues de la *tétraktys* (1+2+3+4=10), et produit une normativité numérique sur le champ des intervalles : seuls les épimores ou rapports superparticulaires ($\frac{n+1}{n}$) ont ici vocation à la rationalité. Ce modèle est génératif dans la mesure où les échelles sont systématiquement engendrées par le biais du cycle des quintes (quintes et quartes alternées). Cette méthode, limitée à six pas, permet de construire un système scalaire octacorde strictement diatonique (le diatonique ditonique d'Ératosthène) comprenant deux types d'intervalle de seconde : le ton T, associé au rapport de longueurs de cordes vibrantes 8/9

[17] Jules Jeanin (1912, p. 187) refuse de concevoir qu'une musique liturgique orientale ne fût pas diatonique.

(équivalent au rapport fréquentiel 9/8 dont la valeur logarithmique est de 204 cents) et le reste *leimma* (*λείμμα*), semi-ton mineur, associé au rapport 243/256 (rapport fréquentiel 256/243 de valeur logarithmique 90 cents).

Cette approche est récapitulée de manières diverses dans les écrits théoriques médiévaux arabes [18] et latins. Plus particulièrement, en Occident, faisant référence aux cordes de la lyre et au système général des hauteurs de l'Antiquité grecque, connu via Boèce, Hucbald de Saint-Amand décrit les intervalles du plain-chant sous deux types, T (pour *tonus*, ton) et S (pour *semitonus*, semi-ton), se répartissant dans l'octave selon la succession TTSTTTS. Gui d'Arezzo, en adoptant le monocorde et le cycle des quintes en tant que schéma générateur des échelles modales, va plus loin dans la modélisation prescriptive de la réalité mélodique du plain-chant sur le genre diatonique ditonique pythagoricien qui divise la quarte en deux tons (majeurs, 9/8, 204 cents) et un semi-ton (*limma*, 256/243, 90 cents). [19]

La procédure d'analyse ethnomusicologique procédant des systèmes pentatoniques proposée par Constantin Brailoiu (1953, p. p. 329-391) et s'inspirant du système traditionnel chinois, repose également sur la notion de génération des échelles par le biais du cycle des quintes. Ce processus ne s'arrête qu'en apparence au cinquième son généré, puisque le remplissage de chaque trihémiton (tierce mineure vacante), visant à compléter l'échelle octacordale, se fait par le biais de l'insertion d'un *pien* [20] généralement en deux positions alternatives à un demi-ton ou à un ton du degré surplombant la tierce mineure en question, donnant lieu à la notion de « degré mobile » entre ces deux positions. Cette approche, initialement cantonnée à l'analyse des musiques à système pentatonique ou pentaphonique (Saulnier, 1997, p. 34-35), est étendue par Jean Claire (1962 et 1975), Jacques Chailley (1996, p. 108-112) et Annie Labussière (2007) à d'autres contextes, souvent dans l'optique d'une mise en exergue d'un substrat ou noyau pentatonique, à partir duquel tout hexacorde ou heptacorde est supposé se constituer, tant du point de vue de l'ontogenèse (Annie Labussière) que de celui de la phylogenèse (Jacques Chailley), et dont l'extrapolation systémique privilégie l'ossature diatonique.

---

[18] Ainsi en est-il de l'école philosophique des Iẖwān a-ṣ-ṣafā' qui, au X^e^ siècle, adopte le point de vue pythagoricien en en réactualisant les applications musicales, ou de Fārābī (X^e^ siècle), Avicenne, et Urmawī (XIII^e^ siècle) qui s'intéressent au cycle des quintes et aux rapports superparticulaires.

[19] C'est cette particularisation de l'échelle qui fonde, au chapitre VII du *Micrologus*, les *modi vocum* [modes des sons], rebaptisées qualités systémiques des degrés de l'échelle, par Nicolas Meeùs, en rapport avec la position des degrés concernés dans un environnement d'intervalles dans l'ambitus d'une sixte majeure, lesquelles qualités sont attribuées aux quatre notes de deux tétracordes conjoints : .A., .B., .C. et .D., puis .D., .E., .F. et .G. (syllabes *ré, mi, fa et sol* de la solmisation) et fondent leurs fonctions modales (Meeùs, 2007, p. 29) : la finale a la qualité du rang associé au mode (le *protus* a pour finale un degré de qualité 1 etc.).

[20] Le terme est emprunté par Constantin Brailoiu à la théorie chinoise.

Modèles typologiques basés sur les genres et aspects polycordaux

En n'accordant pas de statut normatif *a priori* aux nombres et aux consonances, et en ne procédant pas d'une théorie générative, les typologies des genres et aspects des polycordes sont descriptives plutôt que prescriptives.

Modèles grecs et latins

S'opposant aux spéculations numérologiques des pythagoriciens, Aristoxène de Tarente (354-300 av. J.-C.) propose une typologie des échelles reposant sur une quantification sensible (fondée sur le jugement de l'oreille) des intervalles concaténés au sein des polycordes, à base de fractions (quart, tiers ou moitié) égales du ton. Aussi la notion des genres (*γένη*) tétracordaux correspond-elle à une catégorisation approximative des trois intervalles de seconde pouvant diviser la quarte juste. En fonction de l'existence ou non d'un *pycnon* (ensemble de deux intervalles dont la somme est plus petite que l'intervalle restant), sont distinguées deux catégories de genres, celle des genres dits *pycnés* et celle des genres dits non-pycnés. La première comprend le genre chromatique - à deux semi-tons (constituant le *pycnon*) et une seconde augmentée, dite trihémiton - et le genre enharmonique – à deux *dièses* δ (quarts de ton, le 2δ constituant le *pycnon*) et une seconde suraugmentée, dite *diton* Δ - dans leurs différentes nuances. La seconde catégorie se confond avec le genre diatonique dans ses différentes nuances. La notion de nuance correspond dans cette typologie à celle de description précise et quantifiée des intervalles constitutifs du genre tétracordal. Aristoxène décrit six nuances (les intervalles étant généralement quantifiés comme multiples de δ) dérivées des trois genres de base, deux pour le diatonique, trois pour le chromatique et une pour l'enharmonique. Ailleurs, dans la partie des *Éléments harmoniques* consacrée aux tons ou tropes de transposition, cet auteur décrit sans la nommer une autre succession intervallique employée sur l'aulos et comprenant des spondiasmes [21] de trois-quarts de ton (3δ) (Chailley, 1979, p. 46), tandis que Claude Ptolémée (83-161) donne droit de cité à cette combinaison sous l'appellation « diatonique égal » : 12/11 (151 c.), 11/10 (165 c.), 10/9 (182 c.). Plus généralement, cette structure est susceptible d'être générée par le biais d'une division d'une corde en douze parties égales (12/11, 11/10, 10/9, 9/8, 8/7, 7/6), dont les quatre premières aliquotes donnent lieu à un pentacorde commençant par un double spondiasme. Rodolphe d'Erlanger (1949, p. 48-56) avance en tout cas l'hypothèse d'une telle origine pour l'échelle-type des Arabes (ossature *zalzalienne*), qui aurait été pratiquée depuis l'Antiquité par les cultures d'Asie occidentale.

[21] Plutarque (1900, VII) définit cet intervalle de spondiasme comme étant « d'un quart de ton plus petit que l'intervalle d'un ton ».

En sus des genres tétracordaux, le dernier paragraphe des *Éléments harmoniques* d'Aristoxène amorce la description des divers aspects (*εἰδη*) qu'ils revêtent par la modification de l'ordre de succession des intervalles (Baud-Bovy, 1991, p. 71). Cette conception typologique est étendue par Gaudence et Cléonide aux aspects de quinte et d'octave (Chailley, 1960, p. 43) et se retrouve dans sa variante diatonique chez des auteurs allemands (*Prologus in tonarium* de Bernon de Reichenau et *Musica* d'Hermannus Contractus) du XIe siècle, qui analysent les tessitures modales en termes d'espèces de quarte, de quinte et d'octave, autrement dit des possibilités d'arrangement des tons T et semi-tons S à l'intérieur de ces intervalles. Cette notion vient compléter celle de *modi vocum*, ou « modes des notes », au nombre de quatre [22], dans le *Micrologus* de Gui d'Arezzo, rebaptisée « qualités systémiques » par Nicolas Meeùs (2007).

L'extrapolation de la notion d'aspect ou d'espèce de polycorde à l'octave modale donne lieu à la composante scalaire de la typologie octamodale latine opposant quatre modes authentes (pentacorde+tétracorde et finale en borne inférieure) à leurs homologues plagaux (tétracorde+pentacorde et finale en quatrième position). Notons que les approches typologiques génératives de la modalité médiévale latine (Jean Claire et Jacques Chailley), s'appuient sur les aspects de quarte en système pentaphonique, donnant lieu à trois cordes-mères [23].

Modèles arabes

La typologie des genres et des aspects de polycordes se retrouve diversement répercutée chez les théoriciens arabophones de l'époque abbasside, confrontés à une pratique musicale échappant à la logique scalaire tripartite hellène. Au centre de cette pratique se trouve Manṣūr Zalzal (-791) [24] qui, en construisant le luth à manche court des Abbassides (*'ūd šabbūt*, adaptation probable du *barbaṭ* persan), aurait placé sur sa touche les marques [25] *wusṭā al-'Arab* [médius des Arabes], entre celles de l'index et de l'auriculaire, et *mujannab a-s-sabbāba* [adjointe de l'index] entre sillet et index, pour permettre à ce chordophone de reproduire les mélodies vocales traditionnelles arabes [26]. Au Xe siècle, Abū a-n-

[22] D, E, F et G, équivalant à A, B, C et D et symbolisé par le tétracorde de solmisation Ré, Mi, Fa et Sol.

[23] Soit, par extrapolation, trois « modes des notes » ou « qualités systémiques ». Quant à la tripartition classique des genres, elle réapparaît en Occident d'une manière éparse, aussi bien dans des recueils liturgiques que dans des écrits théoriques : traité *Opera omnia* d'Odorannus de Sens (Colette, 2003, p. 37), le *Tonaire de Saint-Bénigne de Dijon* (Ms H 159, Faculté de Médecine de Montpellier), qui comprend des signes alternatifs de positionnement des degrés dits mobiles (B et E).

[24] À la fois beau-frère et maître luthiste d'Ibrāhīm al-Mawṣilī (fondateur de la musique de cour Abbasside).

[25] Un *dastān*,est une marque, frette ou ligature fine placée sur la touche du luth, qui est associée aux doigts de la mains gauche et qui, notamment, facilite le repérage (à visée didactique et/ou théorique) des hauteurs (et des intervalles) du système en cours.

[26] Voir à ce sujet : Abū al-Faraj al-Aṣfahānī, 1869, vol. V, p. 22-24, 57-58, Farmer, 1929, p. 118-119 et Abou Mrad, 2005, p. 771-780.

Naṣr al-Fārābī rebaptise cette marque *wusṭā Zalzal* ou médius de Zalzal (Erlanger, 1930, p. 47 et 171). Il la place explicitement aux trois-quarts [27] du ton majeur séparant la marque de l'index de celle de l'annulaire. Il en est de même pour sa réplique à l'octave inférieure, nommée *mujannab a-s-sabbāba,* laquelle divise le trihémiton sillet/index en deux spondiasmes et donne son nom à la seconde moyenne *mujannab* de taille variable des Arabes (codée J par Urmawī). Cette division spondaïque permet de réaliser un « genre fort » (non-pycné), à base de ton (*ṭanīnī*) T et de deux intervalles de *mujannab* J.

Cette ossature s'envisage en concurrence par rapport à celle du diatonique ditonique, à base de deux tons et d'un reste *(λείμμα)* ou *limma* (TTS), liée à la marque de l'annulaire (*binṣir*), au sein de la typologie abbasside des doigts et parcours, élaborée par les Mawṣilī et Zalzal. Elles sont précisément dénommées : *Majrā al-wusṭā* (parcours du médius) et *Majrā al-binṣir* (parcours de l'annulaire) [28]. Au sein de chacun de ces « parcours » [29] (pris comme ossature) sont dessinés quatre aspects intervalliques par déplacement du doigt (*'isba'*) prépondérant, à l'instar des qualités systémiques latines (Meeùs, 2007), instituant en quelque sorte quatre « modes des doigts », qui ne sont pas sans rappeler les cordes-mères. Cette interprétation est renforcée par cette assertion de Kātib : « Si les notes des cordes libres et leurs voisines [équivalentes], je veux dire celles des auriculaires, sont fréquentes dans un mode, on leur attribue ledit mode » (Shiloah, 1972, p. 160). Aussi le doigt peut-il être considéré comme borne inférieure d'un tétracorde ou, plutôt, d'un pentacorde, s'agissant de quatre aspects : aspects *zalzaliens* vs diatoniques de Do, pour la corde vide, de Ré, pour l'index, de Mi demi-bémol (db), pour le médius de Zalzal, de Mi bécarre, pour l'annulaire, et de Fa, pour l'auriculaire. Cette dernière configuration donne lieu à plusieurs interprétations, selon la composition du trihémiton complétant le diton *fa-sol-la* au sein de la quinte *fa-do* : *la*-J-*si*^{db}-J-*do*, *la*-T-*si*-S-*do*, *la*-S-*si*^{b}-T-*do*, ou tout simplement la version pentaphonique *la*-3-*do*, laissant le trihémiton (3) vacant (tableau 1).

---

[27] Il s'agit d'une division de la longueur de corde séparant les marques l'index de l'annulaire en quatre parts égales, permettant de réaliser un spondiasme (12/11, 151 c.).

[28] Vers la fin du X^{e} siècle, al-ḥasan al-Kātib, au chapitre XXXII de son traité *Perfection des connaissances musicales* (Ḫašaba & Hifni, 1975 et Shiloah, 1973), confirme formellement le lien entre l'approche typologique de Fārābī et la modalité de la tradition de la cour Abbasside.

[29] Les parcours sont appliqués à des cordes successives accordées par quartes justes - en hauteurs relatives, *bamm (la$_1$), maṯlaṯ (ré$_2$), maṯnā (sol$_2$), zīr (ut$_3$)*, la référence étant généralement les deux dernières citées pour l'établissement des configurations modales à partir du frettage.

Tableau 1 : Aspects du système abbasside des doigts et parcours

Parcours (genre)	Doigt	Tétracorde	Pentacorde	Désignation solfégique
Parcours du médius (de Zalzal) - genre zalzalien	Corde vide	TJJ	TJJT	zalzalien de *do*
	Index	JJT	JJTT	zalzalien de *ré*
	Médius	JTJ	JTJT	zalzalien de $mi^{\cdot db}$
	Auriculaire	TTJ	TTJJ	zalzalien de *fa*
Parcours de l'annulaire - genre diatonique	Corde vide	TTS	TTST	diatonique de *do*
	Index	TST	TSTT	diatonique de *ré*
	Annulaire	STT	STTT	diatonique de *mi*
	Auriculaire	TTT	TTTS	diatonique de *fa*

En partant de l'analogie entre les quatre modes de notes en contexte ecclésiastique, il est possible d'envisager la constitution d'octaves modales arabes par concaténation des polycordes en configurations authentes et plagales. Cela donne huit échelles modales pour un même parcours, confortant l'hypothèse de l'existence d'une sorte d'*oktōēchōs* arabe médiéval, lié à l'ossature *zalzalienne* et résultant d'une influence exercée par les chants des chrétiens de Syrie sur les musiciens de la cour Omeyyade.

Par ailleurs, Fārābī fait référence à quatre genres scalaires pratiqués à son époque sur le *ʿūd*, qu'il représente (sans les désigner) par le biais du frettage, en en quantifiant les intervalles par le biais de multiples de *rubʿ al-ʿawda*, ou quart de ton. Cette division relève du tempérament égal théorique proposé par le même auteur, en relation avec une division de l'octave en 144 parts égales (Erlanger, 1930, p. 55-61). La présente relecture typologique de cette approche permet de distinguer six intervalles de seconde, composant une suite (géométrique du point de vue des rapports de fréquences et arithmétique du point de vue de la perception musicale à caractère logarithmique) ayant pour raison le quart de ton. L'auteur de ces lignes propose (tableau 2) de désigner ces intervalles comme suit : seconde minime, seconde mineure, seconde moyenne (neutre, médiane, intermédiaire), seconde majeure, seconde maxime, seconde augmentée. Cette typologie, pour se rapprocher de la réalité, doit cependant admettre que tous ces intervalles fluctuent autour de valeurs moyennes, avec pour écart un huitième de ton (moitié de la raison arithmétique de la suite visée). Par exemple, une seconde est majeure si sa valeur logarithmique est comprise entre 175 et 225 cents.

Tableau 2 : Typologie généralisée de repérage des intervalles de seconde

Intervalle		Seconde minime		Seconde mineure		Seconde moyenne		Seconde majeure		Seconde maxime		Seconde augmentée	
Abréviation		mm		m		n		M		MM		a	
Fraction approximative du ton		1/4		1/2		3/4		4/4		5/4		3/2	
Valeur logarithmique moyenne		50		100		150		200		250		300	
Valeurs logarithmiques d'encadrement	25		75		125		175		225		275		325

En ayant recours à la terminologie aristoxénienne, enrichie de l'expression (récente) « genre *zalzalien* » [30], la typologie des genres de Fārābī peut se décliner ainsi :

1. Genre diatonique tendu : division de la quarte juste en deux secondes majeures et une seconde mineure.
2. Genre *zalzalien* (ou diatonique égal de Ptolémée) : division de la quarte juste en une seconde majeure et deux secondes moyennes.
3. Genre chromatique synton ou tendu : division de la quarte juste en une seconde maxime, une seconde moyenne et une seconde mineure.
4. Genre chromatique tonié : division de la quarte juste en une seconde augmentée et deux secondes mineures.

Les descriptifs scalaires modaux fournis par les trois autres principaux théoriciens arabophones de l'époque abbasside, Kātib (X^e^) [31], Avicenne (XI^e^) [32] et Ṣafiy a-d-Dīn al-Urmawī (XIII^e^ siècle), sont totalement compatibles avec cette typologie, même si confusion est faite chez ce dernier - et ses continuateurs de l'école dite systématiste - entre les notions de genre et d'aspect. Au cours des siècles suivant la chute de Bagdad, la typologie des polycordes demeure, en tout

[30] Owen Wright (1978, p. 82) qualifie de *Zalzalian* les structures *("species and scales")* à intervalles neutres. La définition du « genre zalzalien » est fournie pour la première fois par l'auteur (Abou Mrad, 2005, p. 779).

[31] Les descriptifs complémentaires relatifs au nouveau système modal (apparu au x^e^ siècle) de la *ṭarīqa* (manière, mode) permettent d'intégrer chez Kātib (Shiloah, 1972, p. 160-163) des degrés altérés engendrant des échelles modales appartenant au genre chromatique *synton* (Abou Mrad, 2005, p. 774-775 et 788).

[32] Cet auteur emploie le terme *jamā'a*, équivalent de polycorde, pour désigner les structures scalaires praticiennes, au sein desquelles se distingue *jamā'at al-Mustaqīm*, lié au médius de Zalzal, positionné à 13/12 (139 c.) de l'index (Erlanger, 1935, p. 241).

cas, l'apanage des auteurs systématistes, tandis que les musicographes s'inscrivant dans la logique praticienne, privilégient les descriptifs formulaires et abandonnent toute référence à la notion de genre tétracordal. Il en est de même pour les principaux théoriciens de la Nahḍa (renaissance arabe du XIX[e] siècle). Mīẖā'īl Maššāqa (1840) et Muḥammad Kāmil al-Ḫula'ī (1904-1906) analysent les échelles modales en fonction de leurs finales et d'exemples formulaires, pour le premier, et, pour le second, de leurs finales, de structures intervalliques octaviées et de parcours obligés modaux. Ils font usage des désignations des degrés appartenant au système de division de l'octave en 24 quarts (inégaux) de ton, à titre indicatif et approximatif (Abou Mrad, 2007). L'approche typologique modale axée sur les genres de polycordes est remise au goût du jour, à partir de 1930, par Rodolphe d'Erlanger et 'Alī a-d-Darwīš [33].

Synthèse typologique

L'étude des successions intervalliques des segments tétracordaux et pentacordaux selon lesquels se décomposent les divers exemples musicaux décrits par Maššāqa, Ḫula'ī et Erlanger, confrontée à l'analyse d'exemples sonores (Lagrange, 1994, p. 481-512 et Abou Mrad, 2002, ch. 5), permet de mettre en exergue sept genres de polycordes ou ossatures, représentés sous différents aspects de succession intervallique. Il s'agit des quatre genres (innommés) présentés par Fārābī, plus trois autres ossatures. La première de celles-ci allie seconde minime, seconde majeure et seconde maxime. Cette structure, appelée « diatonique tonié » par Archytas de Tarente (Reinach, 1926, p. 24) apparaît comme une nuance propre aux modes des territoires originaires des traditions du Levant et d'Égypte, tandis que la configuration du diatonique tendu est réservée aux échelles modales ottomanes [34]. La deuxième configuration résulte de l'altération descendante du degré placé à la tierce moyenne supérieure du degré zalzalien, tandis que la troisième provient de l'altération descendante du degré surplombant le degré zalzalien. L'auteur propose en conséquence la typologie qui suit pour les ossatures scalaires des traditions musicales du Proche-Orient :

---

[33] Cette approche figure dans le rapport du baron sur les modes arabes présenté, publié dans le *Recueil du Congrès de Musique Arabe tenu au Caire en 1932* (1934, p. 176-398) et dans le vol. 5 de la *Musique arabe* (Erlanger, 1949), où « la gamme fondamentale arabe, composée de tons entiers et de tons minimes ayant la valeur des 3/4 d'un ton environ » a officiellement droit de cité, aux côtés du diatonique pythagoricien et du chromatique (Erlanger, 1949, p. 76-77).

[34] Le théoricien libanais Alexandre Chalfoun confère à ce resserrement le caractère d'une marque culturelle qui distingue radicalement l'intonation des Arabes de celle des Turcs (Chalfoun, 1922, p. 49-56). Quant à Muḥammad Kāmil al-Ḫula'ī, il associe aux modes *jhārkā* et *'uššāq mas/rī*, issus de cette nuance, un caractère éthique systolique, c'est-à-dire de "resserrement émotionnel" (Ḫula'î, 1904-1905, p. 81). Mīẖā'īl Maššāqa illustre cette configuration par de nombreuses de mélodies d'exemplification modale (Abou Mrad, 2007). Les mesures effectuées par l'auteur sur trente-six enregistrements 78 tours du début du XX[e] siècle sont là pour confirmer la prépondérance de cette « nuance proche orientale » du diatonique.

1. L'ossature ***zalzalienne*** (ou diatonique égale de Ptolémée) consiste en une combinaison polycordale de secondes moyennes (n) et majeures (M). Ces combinaisons entrent dans deux ordres de succession octacorde ou sous-ossatures :

   1.1 la sous-ossature dite régulière (*mustaqīm* en arabe et *rāst* en persan) privilégie la conjonction des couples de secondes moyennes, à l'instar des tétracordes Rāst (M n n ou zalzalien de Do), Dūkāh (n n M ou zalzalien de *Ré*) et les pentacordes Rāst (M n n M), Ḥusaynī (n n M M), Sīkāh *šāmī* (n M M n ou zalzalien de Mi^{db}) et Najdī (M M n ou zalzalien de Fa) ;

   1.2 la sous-ossature dite alternative privilégie l'alternance des secondes moyennes et majeures, à l'instar du tétracorde 'Irāq (n M n ou aspect zalzalien de Si^{db}), le tricorde Sīkāh (n M) appartenant aux deux sous-ossatures visées. [35]

2. L'ossature **diatonique toniée** ou proche orientale *baladī* [du terroir] [36] consiste en une combinaison polycordale de secondes minimes (mm), majeures et maximes (MM), se composant généralement avec son homologue *zalzalien* régulier et représenté par deux aspects usuels : tétracorde 'Uššāq *baladī* (M mm MM, *tonié* de Ré) et pentacorde Jahārkāh *baladī* (M M mm MM, *tonié* de Do).

3. L'ossature **diatonique tendue** consiste en une combinaison polycordale de secondes mineures et majeures - correspondant aux polycordes de *Do*, de *Ré*, de *Mi*, de *Fa* etc. - de nuance exogène (ottomane) par rapport au territoire culturel arabe du Proche-Orient (Abou Mrad, 2005, p. 786-787).

4. L'ossature **chromatique syntone** ou **tendue** consiste en une combinaison polycordale de secondes mineures, moyennes et maximes, correspondant à la forme initiale du chromatique en contexte arabe (Abou Mrad, 2005, p. 788-789), dérivée de l'ossature *zalzalienne*. Trois sous-ossatures sont à envisager ici en fonction de leurs origines structurales :

   4.1 la sous-ossature Ḥijāzī *aṣīl jiḏ'ī* est dérivée de l'ossature *zalzalienne* régulière par altération ascendante de la borne supérieure du tri-

---

[35] L'échelle zalzalienne octacordale régulière est celle des *pardāt* ou *abrāj* des traités arabes récents et s'enracine dans les configurations abbassides dites de la corde vide et de l'index dans le parcours du médius de Zalzal, devenue Muṭlaq puis Mustaqīm (régulier). L'échelle alternative s'enracine dans la configuration abbasside dite du médius de Zalzal dans son propre parcours, ou du *mujannab*.

[36] Sur le territoire culturel égyptien et levantin de la Nahḍa ce genre correspond à des structures modales locales souvent affublées de la désignation *baladī* (Abou Mrad, 2005, p. 786).

hémiton [37] et est représentée notamment par le tricorde Musta'ār (MM m), le tétracorde Ḥijāz *aṣīl jiḏ'ī* (n MM m) et le pentacorde Nakrīz ancien (M n MM m) ;

4.2 la sous-ossature Ḥijāzī *aṣīl far'ī* est dérivée de la sous-ossature *zalzalienne* alternative par altération descendante de la borne inférieure du trihémiton [38] et est représentée notamment par le tétracorde Ḥijāz *ašīl far'ī* (m MM n) et le pentacorde Sīkāh *miṣrī aṣīl* (n M m MM) ;

4.3 le troisième (Mu'allaq), est dérivée de l'ossature *zalzalienne* régulière par altération ascendante de la borne inférieure du trihémiton [39]. et correspond au Sāzkār d'origine ottomane (MM m n) et accessoirement à Awj ārā, également ottoman, homothétique de Ḥijāz (n MM m, transposé sur la *pardeh* 'irāq).

5. L'ossature **chromatique toniée** consiste en une combinaison polycordale de secondes mineures, majeures et augmentées (a) et correspond à la nuance « moderne » du Ḥijāz (m a m).

6. L'ossature ***zalzalienne* altérée** consiste en une combinaison polycordale de secondes mineures, moyennes, majeures et augmentées. Deux sous-genres sont à envisager ici en fonction de leurs origines structurales, Ṣabā et Huzām, le premier étant issu par altération descendante de la tierce supérieure du médius de Zalzal - donnant principalement le pentacorde Ṣabā (n n m a) - tandis que le second provient du genre zalzalien alternatif par agrandissement du ton disjonctif dans le sens du genre chromatique, donnant le pentacorde Huzām (n M m a m).

7. L'ossature ***zalzalienne baladī*** est issue du genre zalzalien par altération descendante (d'un dièse ou quart de ton) de la borne supérieure du trihémiton et consiste en la combinaison polycorde de secondes minime, moyenne, majeures et augmentée, observée dans le tétracorde 'Uššāq *baladī qadīm* (n mm a) et le pentacorde Rāst *baladī* (M n mm a).

Échelles modales, registres et modulations

L'organisation architecturale des segments polycordaux d'une échelle modale donnée se superpose généralement à celle des registres vocaux ou instrumentaux. Les degrés-pivots délimitent des registres correspondant aux polycordes concaténés au sein de l'échelle modale d'un mode-*maqām* de la tradition musi-

[37] Selon, notamment, Quṭb a-d-Dīn a-š-Šīrāzī et Mīḫā'īl Maššāqa (Abou Mrad, 2005, p. 774-775 et 788).

[38] Selon, notamment, Mīḫā'īl Maššāqa (Abou Mrad, 2005, p. 774-775 et 788).

[39] Cette procédure est décrite dès le X^e siècle par Kātib quant au mode *ṭarīqa* Mu'allaq (Shiloah, 1972, p. 160-163 et Abou Mrad, 2005, p. 774-775 et 788).

cale artistique arabe du Proche-Orient, désignés en référence aux composants d'un arbre métaphorique modal (Abou Mrad, 2002, p. 147-150) :

- bas-médium (délimité par finale ou *qarār* et teneur principale ou *ġammāz*) appelé *jiḏ'* ou [tronc],
- haut-médium (inséré entre teneur principale et réplique de la finale à l'octave ou *jawāb*, faisant fonction de teneur aiguë), nommé *far'* [branche],
- grave, désigné *jaḏr* [racine],
- et aigu, nommé *ḏurwa* [sommet] ou *jawāb* [réponse].

La délimitation en hauteurs absolues de ces registres varie en fonction des voix et surtout du sexe [40].

Selon l'homogénéité vs l'hétérogénéité des registres entre eux quant aux genres polycordaux qui les caractérisent, la tradition distingue deux types d'échelles : échelles simples, procédant d'une seule ossature scalaire, et échelles composées, associant plus d'une ossature (Erlanger, 1949, p. 101).

Plus particulièrement, la famille modale est définie par la structure intervallique commune du *jiḏ'* ou tronc modal commun. Les configurations des registres supérieurs, certes, donnent lieu à des désignations modales spécifiques dans le cadre des typologies arabes influencées par la théorie ottomane, mais elles ne correspondent, dans la réalité modale territoriale égyptienne et levantine, qu'à des variantes d'intonation au sein du même mode fondamental. Ces modes sont au nombre de sept (tableau 3) sur le territoire culturel musical originaire égyptien et levantin de la Nahḍa (Abou Mrad, 2002, ch. 5). Il est possible de rapporter les cinq premiers modes, Rāst, Bayyātī, Sīkā, Jahārkā et 'Uššāq *miṣrī*, respectivement aux cordes-mères DO (ou FA), RE, MI^{db}, Fa et SOL, tandis que les deux derniers modes, 'Uššāq *miṣrī* et ṣabā, représentent des formes altérées du mode Bayyātī.

[40] Le système d'accords de transposition, ou *kuk-s*, de la tradition iranienne opère une nette distinction entre accord dit « de droite » *rāst-kuk*, en Sol_2, qui correspond originellement à l'accompagnement de la voix d'homme, et accord « de gauche » *tchap-kuk*, en $Ré_3$, qui correspond à l'accompagnement de la voix de femme (Caron et Safvate, 1997, p. 185-189). L'auteur a montré que la tradition arabe orientale suit un cheminement implicitement similaire (Abou Mrad, 2002, p. 195-196).

Tableau 3 : Modes fondamentaux du territoire originaire égyptien et levantin

Mode	**Genre du *jiḏ‘***	**Aspect du *jiḏ‘***	**Configuration de l’aspect en secondes**
Rāst	*zalzalien*	Pentacorde Rāst	M n n M
Bayyātī		Tétracorde Bayyātī	n n M
Sīkāh		Tricorde Sīkāh	n M
Jahārkāh	diatonique *tonié*	Pentacorde Jahārkāh	M M mm MM
‘Uššāq maṣrī		Pentacorde ‘Uššāq maṣrī	M mm MM M
ṣabā	*zalzalien* altéré	Pentacorde ṣabā	n n m a
ḥijāz	chromatique *synton*	Tétracorde ḥijāz	n MM m

Dans cette perspective, seules les altérations durables de la configuration du *jiḏ‘* peuvent être décrites comme des modulations, les altérations des registres supérieurs s’inscrivant au sein d’un même mode.

Typologies scalaires apparentées

D’autres traditions de cette région procèdent de structures modales scalaires analogues à celles susdécrites sur le territoire arabe oriental, même si leurs corpus théoriques emploient d’autres lexiques.

Il en est ainsi de la modalité du *Radif* iranien, axée sur douze groupements modaux, dits *avâz*, se répartissant en sept grands systèmes appelés *dastgâh* et cinq systèmes dérivés ou *avâz* proprement dits. Cette modalité s’appuie dans son versant scalaire sur cinq échelles-types liées aux *dastgâh*-s principaux : Shur, Segâh, Chahârgâh, Homayûn, Mâhûr. En synthétisant les données modales scalaires fournies par Nelly Caron et Dariouche Safvate (1966-1997, p. 33-37) et par Jean During (1991, p. 18-20), il est possible d’appliquer à ces échelles la typologie des genres et aspects polycordaux susdécrite, en la restreignant aux ossatures : zalzalienne, diatonique tendue et chromatique syntone.

De même en est-il des tentatives de modélisation scalaire quantifiée sur le territoire musical ecclésiastique orthodoxe (byzantin) à l’époque moderne, qui adoptent systématiquement les désignations de la typologie hellène des genres, quand bien même les significations n’en sont pas les mêmes, voire contradictoires avec les définitions originaires. Ainsi la typologie scalaire proposée par le réformiste Chrysantos de Madytos (1832, p. 20-21 et 94-97) et confirmée par le comité musical réuni en 1881 par le Patriarcat œcuménique (1888) prône-t-elle une réinterprétation confusionnelle de la tripartition hellène des genres. Elle confond, en effet, l’ossature diatonique avec le genre enharmonique et l’ossature à secondes moyennes (zalzalienne) avec le genre diatonique. Afin de corriger cette erreur, le musicologue grec Simon Karas (1970) remplace le faux enharmonique moderne par l’expression « échelle diatonique dure ». En consi-

dérant l'échelle à secondes moyennes comme une nuance « molle » du diatonique, cet auteur opère une réhabilitation implicite du diatonique égal de Ptolémée.

Il ressort de ce qui précède en matière de modélisation de la modalité scalaire que la reformulation de la typologie des genres polycordaux, proposée ici, concerne aussi bien les traditions religieuses orientales que leurs homologues profanes, rurales et citadines. Elle s'extrapole aux traditions du chant ecclésiastique latin médiéval en Europe, dans la mesure où ces traditions sont étroitement connectées à leurs homologues orientales, tant du point de vue des origines communes que de celui des influences réciproques perdurant jusqu'au schisme de 1054. Rien en tout cas ne permet d'infirmer l'intuition musicale praticienne que les échelles modales latines du premier millénaire obéiraient aux mêmes normes que leurs homologues orientales, et qu'elles ne seraient pas réductibles à la seule échelle diatonique, en tout cas dans sa nuance pythagoricienne.

La déconstruction de la notion de diatonisme prédominant, opérée sur le champ de la tradition liturgique orthodoxe, est là pour montrer que ce concept recouvre dans les usages traditionnels ecclésiastiques tous les genres sans *pycnon*, autrement dit le diatonique tendu et le *zalzalien*. Celui-ci reste prépondérant dans ces contextes, tandis que celui-là s'applique aux échelles modales d'origine pentaphonique, axées sur la configuration diton + trihémiton, ce dernier étant divisible de diverses manières (B mobile).

Vecteurs neumatiques : analyse et modélisation de la modalité

Perspective neumatique de la modalité

Les traditions de cantillation et de psalmodie constituent la référence de base en matière de modalité formulaire, déclinée sous forme de cordes de récitation et de formules d'intonation et de ponctuation. Le mode se définit alors comme la manière dont, sur une échelle donnée, la teneur se relie à la finale en dessinant ce que Jacques Chailley (1996, p. 72-73) appelle « courbe modale », ramenée par cet auteur à la tripartition « anacrouse-accent-désinence » d'Olivier Messiaen [41], laquelle est ici appliquée au circuit initiale-teneur-finale.

À la double lueur de l'approche préconisée par Jean Claire et du legs motivique exemplificateur modal arabe, persan et ottoman, il est permis d'envisager deux acceptions de la modalité formulaire : plan et formule modaux.

[41] Tripartition compositionnelle héritée d'Olivier Messiaen et systématisée par Pierre Boulez (Bonnet, 2007).

Le **mode segmentaire** concerne des segments de phrasé caractérisés chacun par une courbe modale unique, s'agissant d'extraits d'un phrasé présentant des courbes variables ou de la totalité d'un phrasé à courbe modale unique. L'analyse de la courbe modale s'appuie sur la mise en exergue des relations intervalliques en succession temporelle entre initiale I, teneur T et finale F, soit les intervalles successifs

IT + TF = IF.

Cela revient à décrire le segment ou bipoint graduel IF en termes vectoriels, le **vecteur-segment** se décomposant en deux vecteurs intervalliques successifs. Les vecteurs intervalliques élémentaires composant la courbe ou formule modale (noyau modal) sont ci-après nommés vecteurs-neumes. Ceux-ci consistent en une simplification des formules d'intonation et de ponctuation pour chaque segment.

La notion de **vecteur-neume** s'inscrit dans la double acception formulaire et graphique du vocable *neume* dans le contexte du chant romano-franc [42], même si la notation *in campo aperto* est imprécise sur le plan des hauteurs mélodiques, et que les notations diastématiques sont pauvres en informations d'ordre temporel (Colette, 2003, p. 31-41). C'est le cas également de la notation neumatique paléobyzantine (dans ses variantes ekphonétique et dites *Coislin* et *Chartres*). En revanche, la notation neumatique byzantine ronde, apparue au XIII^e^ siècle, fournit des indications numériques précises pour les deux paramètres précités [43]. Plus particulièrement, le paramètre mélodique y correspond pratiquement à la notion de vecteur intervallique, comme, par exemple, *l'oligon* qui se traduit par +1 degré (une seconde ascendante), *l'élaphron* par -2 degrés (une tierce descendante) (Giannelos, 1996, p. 39-57).

Quant au **plan modal** [44], il vise à décrire l'organisation globale du phrasé, lié à sa forme compositionnelle, et consiste à déterminer les modes segmentaires (phases modales) dans leur succession (cyclique vs parcours obligé), à l'instar du *seyir* ottoman ou du parcours de *gushé*-s dans un *avâz* iranien.

---

[42] « Les signes de la notation musicale ont été d'abord été désignés sous le terme de *notarium figurae*, le neume désignant plutôt un grand mélisme chanté sur une syllabe, et les longues vocalises, formules échématiques utilisées dans l'apprentissage des modes […] c'est à partir du XI^e^ siècle, que les noms de neumes apparaissent expressément chez les théoriciens » (Colette, 2003, p. 29). Voir également Eugène Cardine (1970, p. 1-3).

[43] « Dans un certain sens, les neumes diastématiques byzantins sont un système numérique, contrairement à la méthode analogique de la portée occidentale. Plutôt que d'identifier chaque hauteur à partir d'un point de référence central comme la clé, on calcule chaque intervalle par rapport au neume précédent » (Jefferey, 2005, p. 564-565).

[44] Cette notion de plan modal est à mettre en parallèle avec celle de plan tonal en usage dans l'appareil analytique de la musique savante européenne harmonique tonale.

Toujours est-il que cette investigation vectorielle neumatique de la modalité, à visée à la fois analytique, modélisatrice et typologique, se conçoit comme un équivalent, en contexte monodique, de la théorie des vecteurs harmoniques de Nicolas Meeùs, propre au contexte polyphonique [45].

Perspective vectorielle géométrique et algébrique de la modalité

La reformulation ici entreprise de l'approche musicologique de la monodie et de l'appareil analytique typologique modal en termes vectoriels fait référence à la géométrie et à l'algèbre linéaire.

La présente approche se concentre sur la description des phénomènes sonores à caractère modal dans un P-espace vectoriel à deux dimensions, temporelle (de norme $\|\vec{t}\| = 1\,\text{seconde}$) et mélodique (de norme $\|\vec{h}\| = 1\,\text{cent}$), c'est-à-dire dans un plan vectoriel mélodique et en référence au repère orthonormal $(O, \vec{t}, \vec{h})$. Aussi ne prend-elle pas en compte les variations du spectre fréquentiel déterminant le timbre - en dehors de celles de la fondamentale - ni celles de l'intensité [46] et, par conséquent, réduit les transitoires d'attaque et d'extinction à leur plus simple expression : le passage instantané d'un son à un autre.

Soit *f* une fonction définie sur un même intervalle temporel *I* de P, à laquelle est associé le point sonore mobile s(*t*) défini, pour tout réel *t* de *I* , par sa coordonnée *y* = *f (t)*, *y* étant rapporté à $\vec{h}$. L'ensemble (*C*) décrit par le point s(*t*), quand *t* varie dans *I*, s'appelle **courbe paramétrée** de paramètre *t*. Ainsi, s(*t*) constitue un point mobile musical, tandis que (*C*) est sa trajectoire musicale.

Le phénomène modal est caractérisé par la **discrétisation** de sa trajectoire mélodique en paliers temporels successifs. Cela se traduit par la répartition du continuum temporel *I* sur une succession de segments temporels I_i^{i+1}, tels que

$$\forall t \in I_i^{i+1},\ f(t) = h_i .$$

Aussi un son mélodique particulier s_i, segment (sonore temporel) de s(*t*), est-il défini par la constance de sa hauteur h_i sur un intervalle temporel donné I_i^{i+1}. Dans une phrase musicale monodique modale (dépourvue de plages de silence)

---

[45] Voir à ce sujet, notamment, Meeùs, 2003 et les travaux répertoriés au site du CRLM http://www.crlm.paris4.sorbonne.fr/VH.html.

[46] L'ethnomusicologie analytique accorde certes une attention particulière à la combinaison timbre - durées, permettant de créer du rythme (Arom et Péreyre, 2007, p. 86). Le paramètre timbre, de même que celui du niveau d'intensité, n'entrent, cependant, généralement pas dans l'analyse de la modalité, hormis l'éventuelle prise en compte des variations de ces paramètres par l'analyse au niveau poïétique des réalisations des modèles (étude de la part des techniques vocales et instrumentales dans l'élaboration du phrasé).

un son s_{i+1} succède au son s_i dans la mesure où l'attaque du suivant est concomitante à l'extinction de l'antécédent, ce qui permet de définir la durée d'un son s_i comme suit

$$\theta_i^{i+1} = t_{i+1} - t_i \,.$$

La perception de la hauteur, ou tonie h_i de s_i, de même que celle de sa variation, ou *chroma* $\chi_i^k = \Delta h = h_k - h_i$, repose sur la fondamentale f_{i1} de S_i, et, transitivement, de s_1. Sous certaines conditions psychoacoustiques [47] cela s'écrit

$$\chi_i^k = \Delta h = h_{k-h_i} = \chi_i^{rf(i)} \times \mathrm{Log}_2 \frac{\mathrm{f}_{k1}}{\mathrm{f}_{i1}}$$

où $\chi_i^{rf(i)}$ est une constante arbitraire, mesurant perceptivement l'intervalle d'octave ou de redoublement fréquentiel (rf ou 2f). Dans ce qui suit est adoptée la norme conventionnelle $\left\|\vec{h}\right\| = 1$ cent et $\chi_i^{rf(i)} = 1200$ cents, ce qui donne

$$\chi_i^k = \frac{1200}{\ln 2} \times \ln \frac{\mathrm{f}_{k1}}{\mathrm{f}_{i1}} = \frac{1200}{\log 2} \times \log \frac{\mathrm{f}_{k1}}{\mathrm{f}_{i1}} \,.$$

L'un des caractères fondamentaux de la modalité étant la discrétisation de (*C*), la représentation graphique d'un phrasé modal P_k^n, concaténation temporelle de $m = n - k$ **sons-degrés (*littera)*** consécutifs s_i ($k \leq i \leq n$), de durée totale θ_k^{n+1} et d'intervalle mélodique résultant χ_k^n, s'envisage comme une série de $m = n - k$ paliers - de rangs i ($k \leq i \leq n$) - définis par la constance de la tonie h_i de s_i sur l'intervalle de temps de rang I_i (t_i , t_{i+1}) – avec $\forall\ i,\ t_i < t_{i+1}$ - encadrant s_i et correspondant au bipoint (s_i, s_{i+1}). Ce phrasé peut donc être décrit sous forme matricielle

$$P_k^n = \left(a_{l,i}\right)_{1 \leq l \leq 2, k \leq i \leq n} = \begin{pmatrix} t_i \\ h_i \end{pmatrix}_{1 \leq l \leq 2, k \leq i \leq n} \quad \text{, avec } \forall\ i,\ t_i < t_{i+1}.$$

Dans cette **matrice-phrase graduelle** (composée de degrés consécutifs) sont portées en première ligne les coordonnées temporelles t_i des degrés s_i, et en deuxième ligne les coordonnées toniques h_i de s_i.

Cette approche permet d'introduire la notion de **bipoint sonore** se définissant comme un couple de points (s_i,s_j), le premier étant appelé origine. Deux bipoints (s_i,s_j) et (s_k,s_l) sont dits équipollents lorsque $s_i s_j s_l s_k$ est un parallélo-

[47] La relation logarithmique qui suit est exacte pour des fréquences comprises entre 500 et 2000 Hz. Les observations réelles divergent de ces normes pour les fréquences de sons sinusoïdaux inférieures à 500 Hz ou supérieures à 2000 Hz. La réalité perceptive est plus nuancée pour les sons complexes (Léothaud, 2005, XIII).

gramme. La relation d'équipollence constitue une relation d'équivalence sur les bipoints.

Les couples de sons séparés par les mêmes intervalles mélodiques et temporels constituent des bipoints sonores équipollents.

La classe d'équivalence bipoint sonore (s_i,s_j) est appelée **vecteur-neume** et est notée $\overrightarrow{s_i s_j}$. Il s'agit d'une combinaison linéaire de $\vec{t}$ et $\vec{h}$, les composantes de ce vecteur dans la base $\vec{t},\vec{h}$ étant respectivement l'intervalle temporel et l'intervalle mélodique relatifs au bipoint. Cela donne lieu à la représentation en vecteur-colonne

$$\overrightarrow{s_i s_j} = (t_j - t_i)\vec{t} + (h_j - h_i)\vec{h} = \begin{pmatrix} t_j - t_i \\ h_j - h_i \end{pmatrix} = \begin{pmatrix} \theta_i^j \\ \chi_i^j \end{pmatrix}$$

Aussi la matrice-phrase graduelle P(n,k) peut-elle donner lieu à une **matrice-phrase neumatique** ou vectorielle N(n-1,k) par suppression de la première colonne et remplacement des coefficients $a_{l,i}$ par la différence entre coefficients consécutifs $a_{l,i+1} - a_{l,i}$

$$N_k^{n-1} = \begin{pmatrix} t_{k+1} - t_k & \dots & t_{i+1} - t_i \dots & t_n - t_{n-1} \\ h_{k+1} - h_k & \dots & h_{i+1} - h_i \dots & h_n - h_{n-1} \end{pmatrix}_{1 \le l \le 2, k \le i \le n-1}, \text{ avec } \forall\ i,\ t_i < t_{i+1}.$$

Les coefficients de cette matrice sont les intervalles temporels entre les sons successifs, en première ligne, et leurs homologues mélodiques, en deuxième ligne, mesurés respectivement en seconde et en cent, et, pour les coefficients mélodiques, dotés du signe plus ou moins en fonction du sens ascendant ou descendant du mouvement mélodique. Cela donne

$$N_k^{n-1} = \begin{pmatrix} \theta_k^{k+1} & \dots & \theta_i^{i+1} & \dots & \theta_n^{n+1} \\ \chi_k^{k+1} & \dots & \chi_i^{i+1} & \dots & \chi_n^{n+1} \end{pmatrix}_{1 \le l \le 2, k \le i \le n-1}, \text{ avec } \forall\ i,\ t_i < t_{i+1}.$$

De l'oral à l'écrit

L'appareil analytique et modélisateur modal est appelé à alimenter l'approche quadripartite de la modalité dans ses composantes scalaire et formulaire, les données graduelles ou polaires se trouvent à l'intersection de ces deux composantes. Le propos de ce qui suit est de décrire des procédures initiales pour le passage du cadre des réalisations, qu'il s'agisse d'une performance enregistrée ou d'une documentation écrite, vers celui des modèles induits.

Transcription

L'enregistrement est transcrit selon un protocole qui dépend de la stratégie analytique et modélisatrice choisie [48]. La première étape consiste à réaliser une transcription étique (la plus détaillée qui soit) de la performance, permettant de relever tous les phénomènes qui semblent à l'analyste pouvoir être significatifs. Les détails sont ensuite allégés dans le cadre de l'opération consistant à établir une partition émique [49].

L'investigation de la modalité graduelle, dans sa composante scalaire intervallique, se fait à partir d'une partition émique demeurée proche de la transcription étique et ce, afin de ne pas perdre d'informations structurales. Quant à la détermination des degrés prépondérants (modalité polaire graduelle) elle nécessite un recours préalable à une version émique simplifiée, au sein de laquelle les occurrences et les pondérations temporelles ne sont pas estompées par un éventuel foisonnement ornemental. Lorsque l'accès aux réalisations d'une tradition donnée n'est possible qu'à travers le média d'une documentation écrite, du fait de l'éloignement temporel, la partition manuscrite ou imprimée - toute prescriptive qu'elle soit dans sa vocation originaire - peut être envisagée comme un équivalent de partition descriptive émique [50].

En revanche, la description de la modalité formulaire vectorielle nécessite en principe le recours à ce que Simha Arom nomme partition modélisée. Il s'agit d'une forme épurée ou d'un ensemble structuré qui est établi à partir de l'analyse comparative des partitions émiques reflétant différentes réalisations du modèle supputé et/ou, le cas échéant, des informations d'ordre structural transmises par les musiciens traditionnels.

Code de transcription de la partition modélisée

Sur le plan mélodique, les hauteurs des transcriptions, même étiques, sont ramenées à des valeurs relatives permettant de comparer les mélodies entre elles et de réduire le nombre des altérations.

---

[48] Ce processus « doit conduire de la notation brute des éléments dont la logique interne n'apparaît pas encore, à une notation *pertinente* » (Arom et Alvarez-Péreyre, 2007, p. 64).

[49] Les procédures de simplification s'appuient sur les indications fournies par les praticiens de la tradition, ou, en leur absence, sur des méthodes analytiques précisées par le chercheur, commençant par la suppression des artefacts (bruits, problèmes d'accordage, erreurs manifestes etc.) et se terminant par le remplacement des ornements par des codes graphiques standardisés.

[50] Une réserve épistémologique peut être posée à cet égard, qui consiste à rappeler que la partition étudiée est prescriptive dans ses visées originaires et non pas descriptive selon la perspective analytique qui lui confèrerait quelque peu abusivement le statut émique. Il n'en demeure pas moins vrai que l'appartenance du notateur à la tradition en question confère à la notation effectuée les qualités de pertinence requises pour son emploi en tant qu'objet (artificiellement et accessoirement) descriptif.

Pour les traditions d'Asie occidentale, cette transcription suit ici les codes suivants : les segments d'ossature *zalzalienne* sont transcrits de telle sorte que les secondes moyennes encadrent la note Mi^{db} (ou Si^{db}) tandis que les segments d'ossature diatonique ont leur seconde mineure (ou minime) entre La et Si^{b} (ou Si^{bdb}). Quant au genre chromatique, il correspond tantôt à la configuration La^{db} et Si (bécarre), tantôt à Mi^{db} et $Fa^{\#}$, voire à $Ré^{db}$ et Mi bécarre.

Par ailleurs, le code de notation d'un segment modélisé (tableau 4) est ici emprunté à celui des valeurs temporelles usuelles (de la notation musicale européenne moderne), dépourvues de « hausses », qui symbolisent ainsi la hiérarchie pondérale temporelle des degrés, et ce, comme suit :

Tableau 4 : Notation de la pondération temporelle des degrés

Degré	Désignation du signe métrique employé	Signe
Degré prépondérant 1	« brève »	
Degré prépondérant 2	« ronde »	
Degré prépondérant 3	« noire »	
Note peu occurrente	« petite note »	

Procédures d'investigation de la modalité polaire et intervallique

A la version graphique de la réalisation étudiée sont appliquées diverses procédures d'investigation permettant d'approcher la modalité graduelle, à la fois formulaire polaire et scalaire intervallique, en tant que modèle de la réalisation en question.

Modalité polaire

Le premier outil utile à l'approche modale (scalaire et formulaire) est la construction de la matrice graduelle ou polaire, composée des hauteurs employées dans la phrase étudiée - entité nommée, en musicologie générale, « échelle » (Picard, 2005, p. 3), ce dernier terme étant réservé ici à la matrice des intervalles. Soit la matrice-phrase graduelle

$$P_k^n = \left(a_{l,i}\right)_{1\le l\le 2, k\le i\le n} = \begin{pmatrix} t_i \\ h_i \end{pmatrix}_{1\le l\le 2, k\le i\le n} \text{, avec } \forall\ i,\ t_i < t_{i+1}.$$

P_k^n est envisagée comme la concaténation temporelle de $l = n - k$ sons-degrés (*littera)* consécutifs s_i ($k \leq i \leq n$) de durée totale θ_k^{n+1} et d'intervalle mélodique résultant χ_k^n.

La **matrice** (graduelle) **polaire** M correspondant à P se définit comme suit

$$M_1^m = (a_{l,j})_{1 \leq l \leq 2, 1 \leq j \leq m} = \begin{pmatrix} \theta_j \\ h_j \end{pmatrix}_{1 \leq l \leq 2, 1 \leq j \leq m}, \text{ avec } \forall\, j,\ h_j < h_{j+1} \text{ et } \theta_j = \sum t_i, h_j = h_i$$

En d'autres termes il s'agit d'une recension par ordre croissant des hauteurs h_j des degrés s_i de la matrice-phrase graduelle, pondérée du cumul des durées affectées aux degrés ayant les hauteurs recensées.

Une **matrice polaire simplifiée** M' peut se substituer à M de P par remplacement des hauteurs par leurs rangs respectifs comme suit

$$M'^m_1 = (a_{l,j})_{1 \leq l \leq 2, 1 \leq j \leq m} = \begin{pmatrix} \theta_j \\ j \end{pmatrix}_{1 \leq l \leq 2, 1 \leq j \leq m}, \text{ avec } \forall\, j,\ h_j < h_{j+1} \text{ et } \theta_j = \sum t_i, h_j = h_i$$

L'analyse modale polaire de P accorde une attention particulière à plusieurs hauteurs dites degrés-pivots ou pôles. Trois types de pôles architecturaux sont à considérer selon le paramètre (tonal, temporel ou occurrenciel) mis en avant. Il s'agit des :

1. **bornes tonales** inférieure et supérieure de l'ambitus χ_1^m de P_k^n (paramètre tonal ou mélodique) : il s'agit des hauteurs h_1 et h_m encadrant les hauteurs recensées dans M_1^m et permettant de calculer l'intervalle mélodique résultant de l'échelle, désigné par ambitus, comme suit : $\chi_1^m = h_m - h_1$. Les hauteurs h_1 et h_1 se nomment respectivement « appui » ou A, et « cime » ou C ;
2. **bornes temporelles** initiale I et finale F (paramètre temporel) : il s'agit des hauteurs h_k et h_n encadrant P_k^n, dont les coordonnées temporelles permettent de calculer la durée totale de P_k^n : $\theta_k^n = t_{n+1} - t_k$;
3. **degrés prépondérants** de P_k^n (paramètre occurrenciel - mélodique pondéré de son homologue temporel) : hauteurs, dites teneurs T_1 et T_2, affectées des deux plus grandes pondérations temporelles cumulées au sein de M_1^m et M'^m_1.

La détermination des bornes de l'ambitus général de l'échelle modale - et des registres qui y sont concaténés – intéresse principalement l'analyse de la modalité scalaire. Elle ne concerne la modalité formulaire que dans la mesure où ces

bornes (d'ambitus général ou de registre modal) se confondent avec des bornes temporelles ou avec des degrés prépondérants.

Ossature

Par ailleurs, plusieurs notions particulières sont recouvertes par l'expression générale **échelle intervallique** ou ossature.

A toute matrice polaire M correspond une matrice-échelle intervallique E, matrice-ligne construite par le biais de la mise en succession des intervalles mélodiques (*chromas*) séparant les hauteurs consécutives de M.

$$E_1^{m-1} = \left(a_{1,j}\right)_{1\le j\le m-1} = \left(\chi_1^{2} \quad ... \quad \chi_j^{j+1} \quad ... \quad \chi_{m-1}^{m}\right)_{1\le j\le m-1}, \forall\, j,\ h_j < h_{j+1}$$

$$E_1^{m-1} = \left(h_2 - h_1 \quad ... \quad h_{j+1} - h_j \quad ... \quad h_m - h_{m-1}\right)_{1\le j\le m-1}$$

Il s'agit de **l'échelle mélodique analytique** ou **ossature** proprement dite de la modalité scalaire. Cette échelle est encadrée par h_1 et h_m et a pour ambitus $\chi_1^m = h_m - h_1$.

L'analyse des échelles recourt généralement à une oreille exercée pour le repérage des intervalles mélodiques, notamment lorsqu'il s'agit de les classer selon des schémas typologiques ayant pour marge de tolérance plus ou moins vingt cents. Lorsque des informations plus affinées sont requises, notamment, pour la détermination de la nuance du genre scalaire, des mesures sont effectuées selon diverses procédures, notamment, informatisées. Par ailleurs, divers indices et ratios sont proposés dans la littérature pour caractériser le système scalaire d'un phrasé donné.

La notion **d'échelle modale théorique** consiste en une modélisation prescriptive de E. Cette notion est souvent confondue avec celle d'échelle générale théorique d'une musique donnée. Cette définition n'est pas retenue ici.

La détermination de **l'ossature segmentaire** à base de **genres polycordaux** d'une échelle mélodique donnée requiert en général le partage de celle-ci en des segments appropriés. Le cas des ossatures homogènes du point de vue du genre scalaire n'est cependant pas rare. La segmentation s'avère alors utile pour la révélation des aspects des genres employés. Quant au repérage de ces **aspects**, il a pour préalable la détermination des **degrés-pivots** constituant leurs **bornes**.

Quant à la **matrice graduelle générale** d'une tradition, elle consiste en la réunion des matrices polaires particulières issues de l'étude d'un grand nombre d'exemples fournis par cette tradition. Une modélisation à caractère prescriptif peut donner lieu à une **matrice graduelle générale théorique**, associée à une

échelle intervallique générale théorique, donnant lieu à des propositions théoriques de type tempérament.

De même, la prise en compte de la grande pondération statistique de certains degrés au sein de la matrice-échelle graduelle générale permet la mise en exergue de l'**échelle-type** de la tradition étudiée. Ainsi en est-il, par exemple, de l'échelle à genre *zalzalien*, qui est la matrice-échelle type des traditions musicales du Proche-Orient.

Procédures d'investigation vectorielle segmentaire de la modalité

Segmentation du phrasé

L'investigation de la modalité formulaire (en quête de modèles descriptifs et typologiques) du phrasé P_k^n (de durée totale θ_k^{n+1} et d'intervalle mélodique résultant χ_k^n) passe d'abord par la mise en exergue de sa matrice polaire M_1^m.

L'analyse nécessite ensuite le partage (saucissonnage) de P_k^n en vecteurs-segments S_o^p formulaires successifs, chacun étant caractérisé par une modalité particularisée qui soit associée à une seule courbe modale.

Le choix des segments pertinents repose sur la prise en compte de la plus longue durée possible de phrasé présentant constamment le même type de fonctionnement modal. Autrement dit, il s'agit d'une suite de segments différents entre eux et présentant un maximum d'homogénéité intérieure du point de vue de la modalité formulaire.

Les données polaires et scalaires, envisagées d'une manière globale quant à P, sont ici particularisées pour chaque S, ce qui requiert d'actualiser l'investigation polaire et scalaire au niveau de chaque segment mis en exergue.

Chaque segment individualisé S présente les données propres suivantes :

- une matrice polaire segmentaire E ;
- une échelle intervallique segmentaire, avec ambitus segmentaire inscrit entre deux bornes tonales segmentaires A et S ;
- deux bornes temporelles segmentaires I et F ;
- un degré prépondérant ou teneur T.

De fait, seule la teneur T, l'initiale I et la finale F (l'un de ces deux degrés pouvant se confondre avec l'appui A) sont retenues pour la composition d'un vecteur-segment.

Partant donc de la notion de polarité modale, chaque vecteur-segment motivique $\overrightarrow{}_{IF}$ est supposé décrire succinctement une forme de modalité segmentaire bivectorielle - unipolaire ou bipolaire - sur l'intervalle temporel étudié, commençant sur I et se terminant par F, en passant par T.

Le vecteur-segment pourra donc se ramener aux deux vecteurs-neumes qui le composent, correspondant aux bipoints sonores intervalliques mélodiques successifs, soit

$$\overrightarrow{}_{IT} + \overrightarrow{}_{TF} = \overrightarrow{}_{IF}.$$

Polarité et orientation du vecteur-segment

C'est la norme du vecteur-neume teneur-finale, autrement dit de la formule caudale ou désinence (Messiaen), qui détermine la polarité du vecteur-segment :

1. $\overrightarrow{}_{IF}$ unipolaire $\Leftrightarrow \left|\overrightarrow{}_{TF}\right| = 0$
2. $\overrightarrow{}_{IF}$ bipolaire $\Leftrightarrow \left|\overrightarrow{}_{TF}\right| \neq 0$

De plus, c'est le signe de cette norme qui indique l'orientation de la désinence :

1. désinence ascendante d'un segment bipolaire $\Leftrightarrow \left|\overrightarrow{}_{TF}\right| > 0$;
2. désinence horizontale d'un segment unipolaire $\Leftrightarrow \left|\overrightarrow{}_{TF}\right| = 0$;
3. désinence descendante d'un segment bipolaire $\Leftrightarrow \left|\overrightarrow{}_{TF}\right| < 0$.

De fait, la finale se situe généralement au-dessous de la teneur (bipolarité) ou se confond avec elle (unipolarité) [51]. C'est pour cela que si la polarité et l'orientation de la désinence du segment dépendent de la norme de $\overrightarrow{}_{TF}$ l'orientation globale (sens ascendant ou descendant) du vecteur-segment correspond au signe (positif ou négatif) de la norme de $\overrightarrow{}_{IF}$:

1. segment ascendant $\Leftrightarrow \left|\overrightarrow{}_{IF}\right| > 0$;
2. segment horizontal $\Leftrightarrow \left|\overrightarrow{}_{IF}\right| = 0$;
3. segment descendant $\Leftrightarrow \left|\overrightarrow{}_{IF}\right| < 0$.

De même, l'orientation de la formule initiale d'intonation, c'est-à-dire l'anacrouse (Messiaen), est révélée par le signe de la norme de $\overrightarrow{}_{IT}$:

[51] Les cas de segments se concluant au-dessus de la note la plus occurrente est rare dans les traditions méditerranéennes et correspondent à une montée de teneur, voire à un équivalent de cri terminal.

1. anacrouse ascendante $\Leftrightarrow \left|\underset{IT}{\longrightarrow}\right| > 0$;
2. anacrouse horizontale $\Leftrightarrow \left|\underset{IT}{\longrightarrow}\right| = 0$;
3. anacrouse descendante $\Leftrightarrow \left|\underset{IT}{\longrightarrow}\right| < 0$.

Encodage ou transcription vectorielle neumatique des segments

L'encodage des segments formulaires étudiés repose sur deux ordres de données : les normes des vecteurs composant un segment donné et l'identification de ses degrés I, T et F par rapport à une ossature particulière.

La décomposition vectorielle unidimensionnelle (s'agissant des seules composantes tonales ou mélodiques) $\underset{IT}{\longrightarrow} + \underset{TF}{\longrightarrow} = \underset{IF}{\longrightarrow}$ se traduit par la sommation des normes $\left|\underset{IT}{\longrightarrow}\right| + \left|\underset{TF}{\longrightarrow}\right| = \left|\underset{IF}{\longrightarrow}\right|$, autrement dit : IT + TF = IF. Cela donne en écriture concaténée : {ITTF} = IF.

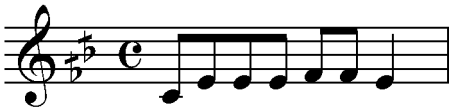
Les **normes** de ces vecteurs peuvent certes être exprimées en centième logarithmique (ou en multiples de fractions tonales) et traduire précisément les intervalles constitutifs des segments motiviques. Cependant, l'expression de ces normes vectorielles en nombre de degrés franchis est plus appropriée en perspective formulaire, car, en conservant sa neutralité par rapport à l'ossature, elle permet de repérer des formules identiques au sein d'ossatures différentes ou du moins de mieux comparer les formulations sans tenir compte de la « qualité » (taille) des intervalles franchis. Cette quantification graduelle non-mesurée des vecteurs motiviques correspond en tout cas à leur acception neumatique, notamment, en contexte byzantin (Giannelos, 1996, p. 39-57) : *l'oligon* se traduit par +1 degré (seconde ascendante) etc.. Il s'en suit que la part motivique de l'expression vectorielle neumatique des segments composant le phrasé modal peut se tenir en deux entiers relatifs (munis de leurs signes respectifs) concaténés {ab}, où $a = \left|\underset{IT}{\longrightarrow}\right|$ et $b = \left|\underset{TF}{\longrightarrow}\right|$, avec $\{ab} = a + b = \left|\underset{IF}{\longrightarrow}\right|$.

Quant à l'identification des pôles des segments à des hauteurs précises d'une ossature donnée, elle se fait par l'adjonction de la note de la teneur T au code motivique du segment, étant donné que I et F se déduisent automatiquement des valeurs des normes et de la teneur. Ainsi le symbole {-20Mi^{db}} se traduit-il par anacrouse = tierce descendante, désinence = unisson, teneur = mi^{db}, initiale (à la tierce supérieure de la teneur) = sol et finale (unisson de la teneur) = mi^{db}.

Exemple N° 1

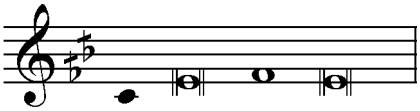
L'étude d'un timbre commun à cinq chants nuptiaux traditionnels du Mont-Liban, appartenant au corpus inédit collecté dans les années 1980 par Marcel Akiki (n° 1, 18, 32, 77, 80), donne lieu aux transcriptions qui suivent :

Transcription N° 1 : Transcription émique de l'exemple N° 1



Cette partition est comme suit :

Transcription N° 2 : Partition modélisée de l'exemple N° 1



Cette modélisation permet d'identifier les pôles du phrasé : initiale = Do, teneur = Mi^{db}, finale = Mi^{db}.

Transcription N° 3 : Transcription vectorielle neumatique de l'exemple N° 1

$$\left|\xrightarrow[IT]{}\right| = 2, \left|\xrightarrow[TF]{}\right| = 0, \xrightarrow[IF]{} = 2$$

Cela s'écrit : 2 + 0 = 2, soit {20} = 2. L'adjonction du symbole de la teneur donne : $\{20Mi^{db}\}$. Il s'agit donc d'une mélodie unisegmentaire réitérative, à modalité unipolaire, à anacrouse ascendante d'une tierce (moyenne).

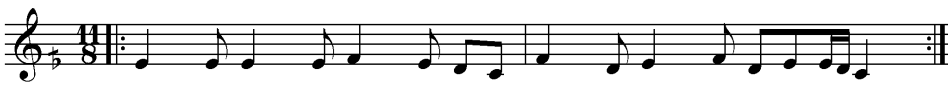
Plan modal

Une fois la vectorisation des segments établie (modalité segmentaire), la remise en succession de ces segments vectorisés, dans le cas d'une modalité plurisegmentaire) permet de fournir un encodage détaillé et quantifié de la modalité formulaire globale du moment musical étudié, autrement dit du plan modal. La jonction entre les segments successifs est implicitement assurée par un vecteur reliant la finale du segment antécédent à l'initiale du segment conséquent.

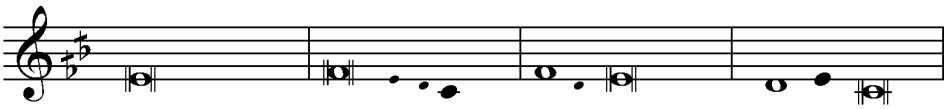
Exemple N° 2

L'hymne « L*'ēl men tūre* » syriaque maronite du temps du ḥāšō [Passion] dans sa version enregistrée par le Père Maronite Mrad (collection inédite) donne lieu aux transcriptions suivantes :

Transcription N° 4 : Transcription émique de l'exemple N° 2



Transcription N° 5 : Partition modélisée segmentée de l'exemple N° 2



Transcription vectorielle neumatique segmentée de l'exemple N° 2

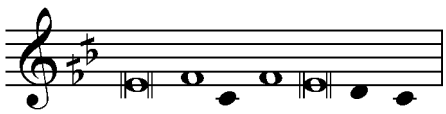
Segmentation :

- Segment 1 : 00Mi^{db} ;
- segment 2 : 0-3Fa ;
- segment 3 : -10Mi^{db};
- segment 4 : -10Do .

D'où le plan modal bisegmentaire : {00Mi^{db}}{0-3Fa}{-10Mi^{db}}{-10Do }.

Une transcription alternative résumée (non segmentée) peut également se concevoir pour le même exemple :

Transcription N° 6 : Transcription modélisée résumée de l'exemple N° 2



Ce qui conduit à la vectorisation résumée : {0-2Mi^{db}}

Typologie

La référence de la séquence musicale analysée - et de ses segments constitutifs - à une typologie préexistante ou à une typologie inhérente à la procédure investigatrice en cours constitue le point d'aboutissement de cette approche modélisatrice.

Plus particulièrement, la typologie qualitative de la modalité formulaire choisie ici est celle qui découle des travaux de Jean Claire sur les cordes-mères ou modes unipolaires et les modes bipolaires et tripolaires qui en sont dérivés. Cette approche est extrapolée à un contexte scalaire d'ossature mixte zalzalienne et diatonique à substrat pentaphonique.

Ce constat est le résultat d'investigations vectorielles et statistiques réalisées (non encore publiées) sur des corpus aussi divers que ceux des chants traditionnels nuptiaux du Mont-Liban (recueillis par Marcel Akiki), des hymnes ecclésiaux syriaques maronites et de la cantillation coranique. Ces investigations permettent notamment de conforter l'hypothèse ici présentée de l'existence de deux ossatures concurrentes et complémentaires dans lesquelles s'inscriraient les cordes-mères et autres degrés polaires :

1) modes à ossature zalzalienne : les degrés Ut, Mi^{db}, Sol et (accessoirement) Si^{db} en constituent l'ossature prépondérante (teneur), architecturale (appui) et temporelle (initiale et finale) ;
2) modes à ossature pentaphonique : les degrés Ut, Ré, Fa, Sol et La en constituent l'ossature prépondérante (teneur), architecturale (appui) et temporelle (initiale et finale).

Conclusion

La vectorisation de l'analyse de la syntaxe monodique permet de reformuler dans un sens typologique quantifié les approches du phénomène modal selon quatre intitulés consécutifs :

1. modalité scalaire (ossature) ;
2. modalité polaire (hiérarchie graduelle) ;
3. modalité vectorielle (formulaire globale et segmentaire) ;
4. modalité sémantique (éthique, esthétique ou esthésique).

Cependant, polarité graduelle et ossature intervallique semblent relever de modèles intimement liés qui se configurent mutuellement. La corrélation de la déconstruction du postulat de l'hégémonisme diatonique – en référence aux mélodies ecclésiastiques monodiques traditionnelles - avec la généralisation de la procédure analytique et typologique liée à la modalité polaire est là pour confirmer ce constat.

Au-delà de ces questions d'ossature, le développement de cette procédure est appelé à se faire dans le sens d'un recoupement avec la théorie des graphes, étant donné qu'en dernière analyse, la modalité est faite de points sonores affectés de pondérations variables et de courbes.

Plus généralement et d'un point de vue épistémologique, cette approche suscite un questionnement analogue à celui posé par la théorie des vecteurs harmoniques. En se démarquant de la description du langage harmonique en termes de fonctions tonales et en proposant de fournir une description quantifiée du profil ou composante motivique de la production musicale affiliée à la notion de musique tonale, cette théorie permet de proposer la tonalité comme modèle descriptif et non pas normatif et prescriptif du phrasé tonal. De même en est-il de la théorie des vecteurs neumatiques qui propose une procédure de modélisation quantifiée de la modalité scalaire, polaire et formulaire, loin de tout schéma typologique rigide *a priori*. Le mode est ainsi envisagé non pas comme un donné théorique régentant la réalité musicale traditionnelle, mais bien plutôt comme modèle descriptif induit à partir de l'investigation du phrasé modal.

Bibliographie

ABOU MRAD, Nidaa, 2002, *Tradition musicale savante et renaissance de l'Orient arabe : esquisse d'une philologie mélodique*, thèse de doctorat en Musicologie, non publiée, Kaslik (Liban), Université Saint-Esprit de Kaslik.

ABOU MRAD, Nidaa, 2005, « Échelles mélodiques et identité culturelle en Orient arabe », *Une encyclopédie pour le XXIe siècle*, dirigée par Jean-Jacques Nattiez, vol. III, « Musiques et cultures », Arles, Actes Sud, p. 756-795.

ABOU MRAD, Nidaa, 2006, « Le legs musical noté par Ṣafiy a-d-Dīn al-Urmawī : approche systémique critique et transcription », *Musurgia XIII/1*, Paris, ESKA, p. 41-61.

ABOU MRAD, Nidaa, 2007, « Clés musicologiques pour l'approche du legs de Mīẖā'īl Maššāqa (1800-1888) », *RTMMAM – Revue des traditions musicales des mondes arabe et méditerranéen, n° 1 « Musicologie générale des traditions »*, Baabda (Liban) Éditions de l'Université Antonine, p. 115-180.

AREZZO, Gui d', 1993, *Micrologus, Traité de la musique*, Introduction, traduction et commentaires par Marie-Noël Colette et Jean-Christophe Jolivet, Paris, Editions IPMC.

AROM, Simha, et ALVAREZ-PEREYRE, Frank, 2007, *Précis d'ethnomusicologie*, Paris, CNRS Éditions.

BAUD-BOVY, Samuel, 1991, « Les modes dans la musique byzantine et le chant populaire et dans la musique grecque antique », in *Aspects de la musique liturgique au Moyen Âge*, actes des colloques de Royaumont de 1986, 1987 et 1988 (direction : Michel Huglo et Marcel Pérés), éd. Christian Meyer, Paris, Editions Créaphis, p. 67-76.

BONNET, Antoine, 2007, « De l'idée à l'œuvre. Figures, fonctions, formes, langage dans la *Notation I* pour orchestre de Pierre Boulez », Circuit : Musiques contemporaines, vol. 17, n° 1, 2007 (Le génome musical), p. 49-64.

CARDINE, Eugène, 1970, *Sémiologie grégorienne*. Paris, Tournai, Solesmes, Abbaye Saint-Pierre de Solesmes.

CHAILLEY, Jacques, 1960, *L'imbroglio des modes*, Paris, Alphonse Leduc.

CHAILLEY, Jacques, 1964, *Alia musica (traité de musique du IXe siècle), édition critique commentée avec une introduction sur l'origine de la nomenclature modale pseudo-grecque au Moyen Âge*, Paris, Centre de Documentation Universitaire.

CHAILLEY, Jacques, 1979, *La musique grecque antique*, Paris, Les Belles Lettres.

CHAILLEY, Jacques, 1996, *La musique et son langage*, Paris, Éditions Aug. Zurfluh.

CHALFOUN, Alexandre, 1922, [article sans titre], *Rawḍat al-Balābil* [Jardin des rossignols], IV, 1er janv., p. 49-56, Le Caire.

CLAIRE, Jean, 1962, « L´Évolution modale dans les répertoires liturgiques occidentaux », *Revue grégorienne* 40 (1962), p. 196-211, p. 229-245.

CLAIRE, Jean, 1975, « Les Répertoires liturgiques latins avant l´octoéchos. I. L´office férial romano-franc », *Études grégoriennes* 15 (1975), p. 5-192.

COLETTE, Marie-Noël, 2003, « Élaboration des notations musicales, IXe- XIIe siècle », *in* COLETTE, Marie-Noël, POPIN, Marielle et VENDRIX, Philippe, *Histoire de la notation du Moyen Âge à la Renaissance*, Paris, Minerve, p. 11-89.

Coll. d'auteurs, 1934, *Recueil du Congrès de Musique Arabe tenu au Caire en 1932*, Boulac, Le Caire, Imprimerie Nationale.

CORBIN, Solange, 1960-2000, *l'Église à la conquête de sa musique*, Paris, Gallimard, rééd. Kaslik (Liban), USEK.

ḎAKIR BEY, Muḥammad, *Kitāb tuḥfat al-Maw'ūd bi-ta'līm al-'ūd* [Livre du chef-d'œuvre promis pour l'enseignement du luth], 1903, Le Caire, édition de l'auteur.

DURING, Jean, 1991, *Le répertoire-modèle de la musique iranienne : Radif de tar et de setar de Mirza 'Abdollah, version de Nur 'Ali Borumand*, Téhéran, Éditions Soroush.

DURING, Jean, 1992, « Systèmes acoustiques et systèmes métaphysiques », in H. Dufourt, J.-M. Fauquet, F. Hurard, *L'Esprit de la Musique*, Paris, Klinsieck, p. 177-184.

DURING, Jean, 1994, *Quelque chose se passe [le sens de la tradition dans l'Orient musical]*, Paris, Verdier.

ERLANGER, Rodolphe d', 1930-1959, *La musique arabe*, tomes I (1930), II (1932), III (1935), IV (1939), V (1949) et VI (1959), Paris, Paul Geuthner.

FARMER, Henry George, 1929 (R. 2001), *A History of Arabian Music to the XIIIth Century*, Londres, Luzac, réédité à New Delhi par Goodword Books.

FAṬḤALLAH, Isis, 1996, (éd.), cr. *Mīḫā'īl Maššāqa, A-r-Risāla a-š-Sihābiyya fī a-ṣ-Ṣinā'a al-Mūsīqiyya* [Épître à l'Émir Chehab, relative à l'art musical], Le Caire, Dār al-Fikr al-'Arabī.

FELDMAN, Walter, 2001, « Ottoman Music », *The New Grove Dictionnary of Music and Musicians*, S. Sadie (éd.), Londres, MacMillan, vol. XVIII, p. 809-815.

GIANNELOS, Dimitri, 1996, *La musique byzantine*, Paris, L'Harmattan.

HAGE, Badih, 2008, « Le chant traditionnel au Liban », *Mélanges offerts au prof. P. Louis Hage*, éd. P. Ayoub Chahwan, Kaslik (Liban), Bibliothèque de l'Université Saint-Esprit de Kaslik.

HAGE, Louis, 1971, *Le chant de l'Église Maronite*, vol. 1, Kaslik (Liban), Bibliothèque de l'Université Saint-Esprit de Kaslik.

HAGE, Louis, 1999a, « La modalité du chant syro-maronite », *Études grégoriennes XXVII* (1999), p. 143-163.

HAGE, Louis, 1999b, *Précis de chant maronite*, Kaslik (Liban), Bibliothèque de l'Université Saint-Esprit de Kaslik.

ḤASABA, Ġaṭṭas 'Abdul-Malik, & DIAB, 'Abdel-Majīd, 1991, (éd.) cr. *Ṣalāḥ Ad-Dīn Aṣ-Ṣafadī, Risāla Fi 'Ilm Al-Mūsīqā*, [*Épître sur la science de la musique*] (XVI[e] siècle), Le Caire, Al-Hay'a al-'Arabiyya al-'Amma li-l-Kitāb.

ḤASABA, Gaṭṭas 'Abdul-Malik, & FATḤALLAH, Isis, 1983, (éd.) cr. *Aš-Sajara ḏāt al-Akmām al-Ḥāwiya li-'Uṣūl al-'Anġām* [L'Arbre qui recouvre les fondements des mélodies], Le Caire, Al-Hay'a al-'Arabiyya al-'Amma li-l-Kitāb.

ḤASABA, Gaṭṭas 'Abdul-Malik, & ḤIFNI, Mahmud Ahmad, 1975, (éd.) cr. *Kitāb kamāl adab al-ġinā', ta'līf Al-Ḥasan ibn Aḥmad ibn 'Alī al-Kātib* [La perfection des connaissances musicales d'al-Kātib], Le Caire, Al-Hay'a al-'Arabiyya al-'Amma li-l-Kitāb.

ḤASABA, Gaṭṭas 'Abdul-Malik, & HIFNI, Mahmud Ahmad, 1980, (éd.) cr. *Kitāb al-Mūsīqī al-kabīr, ta'līf Abū Naṣr al-Fārābī* [Grand Livre de la Musique d'al-Fārābī], Le Caire, Al-Hay'a al-'Arabiyya al-'Amma li-l-Kitāb.

ḤASABA, Gaṭṭas 'Abdul-Malik, & HIFNI, Mahmud Ahmad, 1986, (éd.) cr. *Kitāb al-adwār fī al-mūsīqā, ta'līf Ṣafiy a-d-Dīn 'Abd al-Mu'min ibn Abī al-Mafāḫir al-Urmawī al-Baġdādī* [Livre des cycles musicaux d'al-Urmawī], Le Caire, Al-Hay'a al-'Arabiyya al-'Amma li-l-Kitāb.

HUGLO, Michel, 1971, *Les tonaires : inventaire, analyse, comparaison*, Paris, Société française de Musicologie.

HUGLO, Michel, 1991, « Les formules d'intonations « noeane noeagis » en Orient et en Occident », in *Aspects de la musique liturgique au Moyen Âge*, actes des colloques de Royaumont de 1986, 1987 et 1988 (direction : Michel

Huglo et Marcel Pérés), éd. Christian Meyer, Paris, Editions Créaphis, p. 43-53.

ḪULA'I, Muḥammad Kāmil Al-, 1904/1905 (R. 1993), *Kitāb al-mūsīqī a-š-šarqī* [Livre du Musicien oriental], Le Caire, Maktabat a-d-Dār al-'arabiyya li-l-kitāb.

ISFAHANI, Abū al-Faraj al-, *Kitāb al-aġānī* [Le Livre des chants], réédition, Le Caire, Dār al-kutub al-Miṣriyya, 1927-1974

JEANIN, Jules, 1912, « Le chant liturgique syrien », *Journal asiatique,* X/20, XI/2 (1913), 65-137, 389-448. Tiré à part, Paris.

JEFFERY, Peter, 2001a, « Oktōēchos » *The New Grove Dictionnary of Music and Musicians*, S. Sadie (éd.), Londres, MacMillan, vol. XVIII, p. 370-373.

JEFFERY, Peter, 2001b, « The earliest oktōēchoī: the role of Jerusalem and Palestine in the beginning of modal ordering », *The Study of Medieval Chant. Paths and bridges, East and West. In Honor of Kenneth Levy*, Cambridge, The Boydell Press, p. 147-210.

JEFFERY, Peter, 2005, « La transmission orale et écrite : l'exemple du chant byzantin », *Une encyclopédie pour le XXIe siècle,* dirigée par Jean-Jacques Nattiez, vol. V, « L'unité de la musique », Arles, Actes Sud, p. 550-576.

LABUSSIERE, Annie, 2005, « Geste et structure modale dans le chant traditionnel à voix nue », *Une encyclopédie pour le XX^e^ siècle,* dirigée par Jean-Jacques Nattiez, vol. V, « L'unité de la musique », Arles, Actes Sud, p. 980-1021.

MASSAQA, Miḫā'īl, 1899 (1840), *A-r-Risāla a-š-Sihābiyya fī a-ṣ-Ṣinā'a al-Mūsīqiyya* [*Épître à l'Émir Chehab, relative à l'art musical*], édition et commentaires par Louis Ronzevalle, Beyrouth, Imprimerie des Pères jésuites.

MEEUS, Nicolas, 2003, « Vecteurs harmoniques », *Musurgia. Analyse et Pratique Musicales,* vol. X/3-4 « Vecteurs harmoniques » Éditions Eska, p. 7-34.

MEEUS, Nicolas, 2007, « Qualités systémiques et fonctions modales dans la théorie musicale latine », *Revue des traditions musicales des mondes arabe et méditerranéen, n° 1 « Musicologie générale des traditions »*, Baabda (Liban) Éditions de l'Université Antonine, p. 28-35.

MEEUS, Nicolas, 2008, « *Vox* et *littera* dans la théorie musicale médiévale », Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabes et Méditerranéens, n° 2, Baabda (Liban) Éditions de l'Université Antonine, p. 79-88.

PLUTARQUE, 1900, *De la musique, édition critique et explicative par Henri Weil et Théodore Reinach*, Paris, Ernest Leroux éditeur.

PLANCHART, Alejandro, 2006, « Les traditions du chant dans l'Europe occidentale », *Musiques. Une encyclopédie musicale pour le XXIe siècle, vol. 4, Histoire des musiques européennes, sous la direction de Jean-Jacques Nattiez,* Arles, Actes Sud/Cité de la Musique, p. 141-171.

POWERS, Harold et al., 2001, « Mode », *The New Grove Dictionnary of Music and Musicians*, S. Sadie (éd.), Londres, MacMillan, vol. XVI, p. 775-860.

RASTED, Jørgen, 1991, « The « laetantis adverbia » of Aurelian's Greek informant », in *Aspects de la musique liturgique au Moyen Âge*, actes des colloques de Royaumont de 1986, 1987 et 1988 (direction : Michel Huglo et Marcel Pérés), éd. Christian Meyer, Paris, Editions Créaphis, p. 55-66.

REINACH, Théodore, 1926, *La Musique grecque*, Paris, Payot, Éditions d'Aujourd'hui.

SAULNIER, Daniel, 1997, *Les modes grégoriens*, Paris, Tournai, Solesmes, Abbaye Saint-Pierre de Solesmes.

SHILOAH, Amnon, 1972, *Al-Ḥasan ibn Aḥmad ibn ʿAlī al-Kātib, La Perfection des connaissances musicales,* Paris, Geuthner.

TRAN VAN KHE, 1968, « Modes musicaux », *Encyclopædia Universalis*, Paris, vol. XI, p. 148-153.

WELLESZ, Egon, 1949-1961, *A History of Byzantine Music and Hymnography*, Great Britain, Oxford University Press.

WERNER, Eric, 1959, *The Sacred Bridge: The Interdependence of Liturgy and Music in Synagogue and Church During the First Millennium*, London, New York, D. Dobson.

WRIGHT, Owen, 1978, *The modal system of Arab and Persian music 1250-1300*, London, Oxford University Press.

Documentation électronique

LEOTHAUD, Gilles, 2004, *Psychoacoustique, cours de DEUG 1ère année (pdf)*, www.e-cursus.paris4.sorbonne.fr/texte/CEC/Gleothaud/leothaud.html (accédé le 01/12/2006).

MEEUS, Nicolas, 2005, *Théorie modale : Moyen Âge et Renaissance*, www.crlm.paris4.sorbonne.fr/modalite.html (accédé le 01/12/2006).

PICARD, François, 2005, *Échelles et modes, pour une musicologie généralisée*, www.crlm.paris4.sorbonne.fr/modalite.html (accédé le 01/12/2006).

RTMMAM n° 2 (2008)

Le *tasnif* iranien ancien, sa rationalisation et son rapport avec les genres vocaux religieux

Sasan FATEMI [*]

Le *tasnif* est le genre léger le plus important de la musique iranienne. Sa popularité et sa relation avec la musique savante (*dastgâhi*) lui confèrent un statut particulier, le situant à mi-chemin entre une musique accessible à tout le monde et une musique dont la compréhension et l'appréciation exigent quelques degrés de connaissance musicale.

Depuis presque un siècle, le *tansif*, d'un genre plutôt populaire mais pratiqué discrètement par les musiciens de la cour *qâjâr*, devient un genre plus sophistiqué méritant l'attention des musiciens réputés au début du XX[E] siècle, pour entrer par la suite dans la sphère de la *popular music* médiatisée et commercialisé pendant plusieurs décennies. Une revitalisation de sa forme pré-médiatique marque la dernière étape de son évolution.

Ce que j'appelle ici la rationalisation du *tasnif* c'est la procédure par laquelle ce genre vocal se détache de la sphère populaire pour devenir une musique vocale plus noble et plus sophistiquée tout en restant, à côté du *reng* (une sorte de musique de danse), la partie la plus légère de la musique *dastgâhi*. Le *tasnif* acquiert ses lettres de noblesse moins par la complexification de sa structure formelle, qui reste toujours libre, que par la rationalisation du rapport entre musique et parole. On s'insurge, dans la première étape de son évolution, contre la

[*] Maître de conférence à l'Université de Téhéran.

soumission de la parole aux « caprices de la mélodie » estimée par trop vulgaire.

Ce sont plutôt les musiciens modernes, influencés par le système jugé hautement rationnel de la musique occidentale, qui ont théorisé le rapport supposé « correct » entre texte et musique quant aux genres vocaux, tout en méprisant l'ignorance des compositeurs des *tasnif*-s anciens. Si les traditionalistes admettent généralement le bien-fondé de cette approche, certains d'entre eux défendent les Anciens contre l'accusation d'ignorance, en attribuant les infractions aux règles « rationnelles » régissant la concordance entre parole et musique à des maladresses supposées dans l'adaptation aux *tasnif*-s profanes des mélodies de chants religieux originaires, réalisant quant à eux pleinement l'idéal de conformité de la mélodie au texte. La connaissance des règles rationnelles aurait en somme caractérisé les Anciens aux yeux de leurs défenseurs traditionalistes.

Cet article a pour propos de montrer que le rapport jugé irrationnel entre musique et texte pour les *tasnif*-s anciens relève d'un trait stylistique visant à éviter l'inertie imposée par la poésie à la mélodie, et concernant de même les chants religieux, étant donné la réciprocité des processus d'adaptation opérant entre les sphères religieuse et profane.

1- La définition du *tasnif* et son statut

Le *tasnif* est le seul genre vocal composé (donc mesuré) de la musique classique iranienne. Cette courte définition est tout à fait adéquate pour un genre qui n'a ni une forme précise ni un contenu déterminé en ce qui concerne son texte. Bien que très simple (et justement pour cette même raison), elle nous évite de nous perdre dans des détails inutiles, gratuits et, dans la plupart des cas, inexacts proposés par les définitions courantes dont certaines sont citées par Caton (1983, p. 318-323) dans sa thèse de doctorat consacrée à l'étude de ce genre.

Les documents historiques montrent que, pendant une longue période de l'époque *qâjâr*, la composition des *tasnif*-s n'était pas seulement l'apanage des musiciens ou d'une catégorie particulière de musiciens mais que tout le monde s'y mettait sans exception. Des gens de la rue aux membres de la famille royale (y compris le roi lui-même), musiciens ou amateurs, tout le monde composait, sous différents prétextes, des *tasnif*-s aux contenus très diversifiés. Il n'est pas resté de traces, sonores ou écrites, de la musique des *tasnif*-s composés par les amateurs, mais on sait qu'ils étaient, dans la plupart des cas, musicalement calqués sur les *tasnif*-s déjà existants et arrangés avec de nouvelles paroles (Gobineau, 1922, p. 215). On peut donc supposer que la musique d'une grande partie de ces *tasnif*-s était plutôt composée par les *motreb* (musiciens professionnels dans le genre léger) ou par les musiciens de cour. Il faut noter, en tout cas, que

les auteurs, aussi bien ceux de la mélodie que ceux des paroles, restaient presque toujours anonymes : traditionnellement, les *motreb* ne signaient pas leurs œuvres et les musiciens de cour l'évitaient également, estimant fort peu ce genre de compositions (Mashhun, 1994, p. 463 et Browne, 1970, p. 309). Cette tendance à éviter de signer les *tasnif*-s se modifie plus tard dans une certaine mesure. On connaît plusieurs *tasnif*-s signés par Sheydâ, compositeur de talent de la fin de l'époque *qâjâr*.

Même après sa rationalisation, le *tasnif*, ne présente pas la finesse et la complexité de l'art vocal de la musique iranienne et chanter un *tasnif* ne peut pas être considéré comme un acte artistique du haut niveau. Autrement dit, chanter un air mesuré est beaucoup moins valorisé que chanter une mélodie non mesurée où toute la complexité de la technique vocale se manifeste. C'est pourquoi on distingue nettement le chanteur de *tasnif* (*tasnif khân*) du chanteur d'*âvâz* (*âvâz khân*) - chant non mesuré - en accordant plus de valeur à ce dernier. Khâleqi (2002, p. 310) précise que « Les chanteurs célèbres considéraient le fait de chanter des *tasnif*-s et des airs mesurés comme une affaire simple et dégradante ». Il arrive même que, pour exprimer son dédain envers un *âvâz khân* mauvais et prétentieux, on le qualifie de simple *tasnif khân*. Sur le plan littéraire aussi, les paroles du *tasnif*, sauf dans les cas de poèmes classiques, n'étaient jamais prises au sérieux. Sepantâ (2003, p. 145) nous rappelle que les auteurs anciens ne s'intéressaient jamais aux paroles des *tasnif*-s et ne les considéraient pas comme des œuvres littéraires.

2- Les *tasnif*-s anciens

Il s'agit des *tasnif*-s composés à l'époque *qâjâr* (1794-1925) en deux périodes distinctes : avant et après la Constitution (1906). La plupart des *tasnif*-s de la première période est l'œuvre d'auteurs anonymes et, mis à part quelques rares noms associés à certains *tasnif*-s, on ne peut que mentionner avec certitude le nom du grand compositeur Sheydâ (m. vers 1908). Dans la deuxième période les *tasnif*-s signés par leurs auteurs sont plus nombreux. Là aussi une grande figure éclipse presque tous les autres compositeurs qui se sont aventuré dans ce domaine. Il s'agit du poète, compositeur et chanteur, Âref Qazvini.

Les *tasnif*-s anciens, dans les deux périodes, suivent plus ou moins les mêmes principes formels. Pourtant, la tendance, bien que pas encore radicale, à la rationalisation de ce genre est déjà observable au cours de la deuxième période où l'on commence à créer une catégorie de *tasnif* distincte de celle de la sphère populaire. Ce premier pas vers la rationalisation ne modifie qu'assez légèrement les éléments jugés vulgaires des *tasnif*-s anciens et pour les changements radicaux il faut attendre une nouvelle génération de compositeurs. Dans tous les cas, comme nous l'avons déjà suggéré, les changements s'exercent sur la parole

et son rapport avec la mélodie. C'est pourquoi seront examinés ces aspects dans les *tasnif*-s anciens [1].

2-1- Le choix poétique

Tout d'abord, dans la première période, les *tasnif*-s anciens utilisent trois sortes de poésie :

1- Les vers '*aruzi* [2], soit tirés du répertoire classique des grands poètes du passé, comme Sa'di et Hâfez, soit composés par les poètes contemporains ou par le compositeur du *tasnif* lui-même. Dans tous les cas, ces poèmes sont lyriques et traitent de sujets amoureux. Sur le plan formel, ils ont une coupe symétrique, les deux vers d'un hémistiche ayant une longueur identique. Nous désignerons cette catégorie par la lettre X. Un exemple : *Hamcho Farhâd bovad kuh kani pishe-ye mâ* / *Kuh-e mâ sine-ye mâ, nâkhon-e mâ tishe-ye mâ*, qui est composé sur le mètre '*aruzi fâ'elâton fa'alâton fa'alâton fa'alât.*

2- Les vers semi-*aruzi* ou non *aruzi*, en principe créés par le compositeur du *tasnif* lui-même. La métrique de ces vers soit ne correspond pas aux formules métriques du '*aruz*, soit correspond à celles qui existent théoriquement mais qui sont peu (ou pas) en usage. De plus, ils peuvent être de longueurs différentes et leurs rimes peuvent leur conférer une structure formelle irrégulière. Nous désignerons cette catégorie par la lettre Y. Un exemple : *Alâ sâqiyâ* / *Ze râ-he vafâ* / *Be Sheydâ-ye khod* / *Jafâ kam namâ* / *Ke soltân be lotf* / *Tarahhom konad* / *Be hâl-e gedâ*, dont la formule métrique, *fa'ulon fa'al*, est très rarement (ou jamais) utilisée par les poètes classiques. Sa structure formelle aussi, en se référant à la rime, est irrégulière : aa/ba/cda, tandis que la rime donne toujours, dans la poésie classique, sauf dans certaines formes dont il ne s'agit pas ici, une structure binaire (aa/ba/ca... ou aa/bb/cc...). Donnons encore un autre exemple : *Khâham ke bar zolfat* / *Har dam zanam shâne* / *Tarsam parishân konad basi, hâl-e har kasi, chashm-e nargesat, mastâne mastâne*. Là, l'irrégularité dans la longueur des vers rend inutile toute tentative de faire correspondre leur mètre

---

[1] La meilleure source des *tasnif*-s anciens est le recueil de Pâyvar (1996). Les anciens disques 78 tours constituent aussi une source sonore remarquable de première main, mais qui est très difficilement accessible. Certains de ces enregistrements sont republiés récemment sous forme de cassettes (Rajâ'i, 1994). Pour la deuxième période, nous avons à notre disposition les transcriptions de presque tous les *tasnif*-s d'Âref, encore une fois, grâce à Pâyvar et aussi à l'ouvrage de Tahmâsbi (1996). Il faut remarquer pourtant que la plupart des *tasnif*-s d'Âref et de ses contemporains, ainsi que certains *tasnif*-s de Sheydâ et des compositeurs anonymes, ont été chantés par les chanteurs connus des époques suivantes dont les enregistrements ont constitué une autre source de notre étude bien que moins fiable que celles plus anciennes.

[2] Le terme '*aruz* [*al-'arūḍ*] correspond à la métrique poétique classique persane et arabe, basée sur des paradigmes à quantité syllabique, se déclinant sous des formules dérivées de la racine « *f'l* ».

aux formules du '*aruz* ainsi que de trouver une structure formelle binaire et/ou symétrique dans sa composition. Dans le souci de distinguer tous les vers ayant des particularités qui les éloignent des principes, quels qu'ils soient, de la poésie classique, nous avons classé les vers utilisant le langage parlé (ex. *mikone* au lieu de *mikonad*, *mishe* au lieu de *mishavad*) dans cette catégorie Y, même s'ils suivent les règles du '*aruz* sur le plan métrique. Un exemple : *Emshab shabe mahtâbe* / *Habibam ro mikhâm.*

3- Les vers non '*aruzi*, créés eux aussi par le compositeur du *tasnif*, et qui se distinguent de la deuxième catégorie par leur contenu. Il s'agit là de vers stéréotypés, dépourvus de signification importante, qui apparaissent d'une manière ou de l'autre dans presque tous les *tasnif*-s de cette période. Leur raison d'être est, à notre avis, de donner à la mélodie la possibilité de changer et de « bouger »». Ils ont donc plutôt une fonction musicale que poétique. Nous considérons cette catégorie comme « cheville » et la désignerons par la lettre Z. Un exemple : *Toyi habib-e man* / *Toyi aziz-e man* [Tu es ma bien aimée / Tu es ma chère] ; ou *Mâh-e man* / *Shâh-e man* / *Biyâ dami be baram* / *Biyâ ey tâj-e saram* [Ô Ma lune / Ô Mon roi / Viens un moment à côté de moi / Viens, ô ma couronne !]. Les variantes de ces sujets et bien d'autres de la même veine apparaissent dans de nombreux *tasnif*-s de cette étape.

Il est presque impossible de trouver une règle générale pour la combinaison de ces trois catégories, X, Y et Z, sur le plan formel. On peut dire cependant que la combinaison des catégories X et Z, et dans certaine mesure X et Y, est beaucoup plus fréquente que d'autres combinaisons.

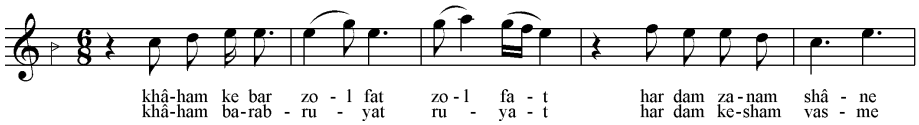
On pourrait penser qu'il existe une tendance générale à faire correspondre la segmentation musicale à la segmentation poétique. Il y a des exemples (assez nombreux) où cette concordance existe. Mais les cas où cette clarté de relation entre la musique et les vers est absente ne sont pas rares : une segmentation ternaire (XYX) pour les vers superpose la segmentation plus compliquée de la musique (abcbdb'b) (voir Exemple 6) ou une forme voisine de couplet-refrain (X1ZX2X3Z) pour les vers, superpose une forme plutôt ternaire (ABA') pour la mélodie.

2-2- Le rapport entre la coupe de la mélodie et celle de la parole

Étant donné la grande importance de la musique par rapport à la parole durant cette période, ce sont toujours les nécessités mélodiques qui s'imposent lorsqu'il faut faire un choix entre la dynamique musicale (dynamique dans le sens de mouvement et non d'intensité) et la sémantique littéraire. Autrement dit, pour que la musique ait la possibilité de « bouger », on se permet d'imposer des césures inhabituelles à la parole ou de ne pas se soucier de faire correspondre

forcément le schéma tension-détente de la parole au même schéma dans la musique.

Donnons quelques exemples. Dans le *tasnif* de l'Exemple 1 [3], lorsqu'on reprend le thème initial sur la deuxième ligne du vers « *khâham bar abruyat har dam kesham vasme* » [Je désire de passer du bleu de pastel sur ton sourcil], on répète les deux syllabes *–ruyat*, du mot *abruyat*, à la fin du premier segment du thème, comme c'était le cas, dans la première ligne, du mot *zolfat.* Or, si la répétition du mot *zolfat* (tes cheveux) ne pose aucun problème, celle de *–ruyat*, étant une partie d'un mot et non pas un mot complet, est, au moins selon le goût de nos contemporains, tout à fait inhabituelle, d'autant plus que, répétées isolément, ces deux syllabes forment un mot qui a une signification complètement différente : *ruyat* = ton visage. Le poète devient ainsi désireux de passer du bleu de pastel sur le visage de sa bien-aimée et non pas sur son sourcil.

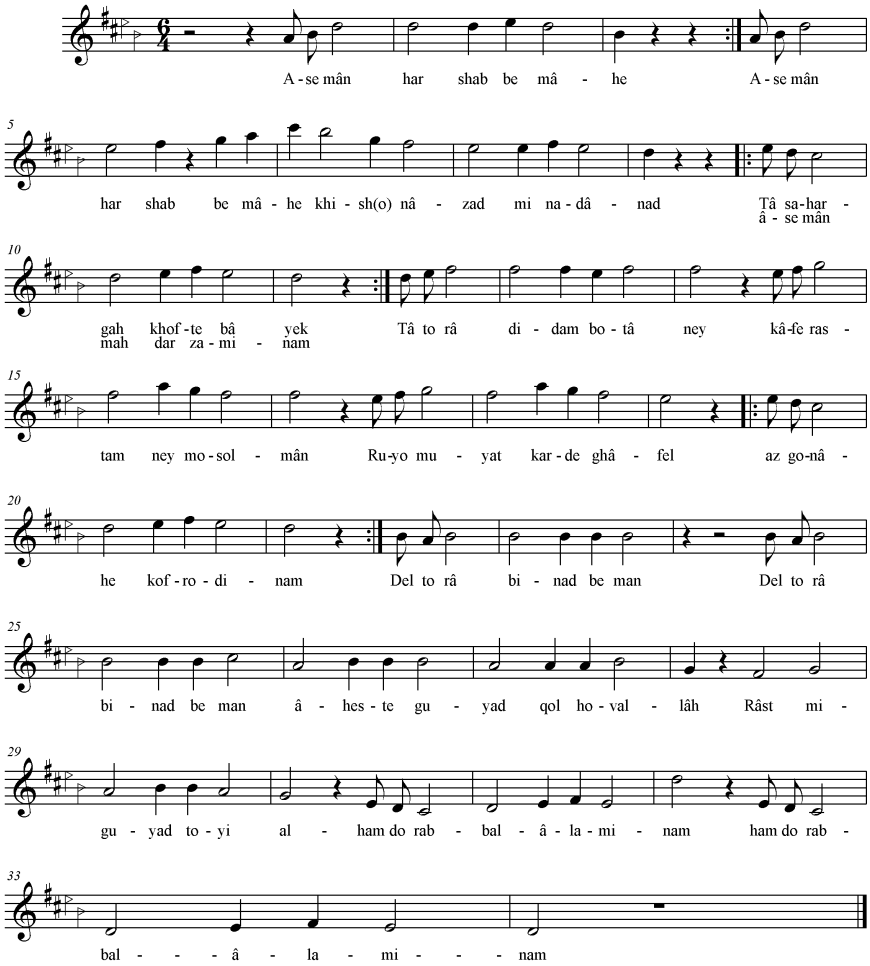


Exemple 1

Dans le *tasnif* de l'Exemple 2 il y a plusieurs endroits où la non concordance apparaît. Le vers commence par *Âsemân har shab be mâh-e khish nâzad* qui veut dire : Le ciel se vante toutes les nuits de sa lune. Mais la mélodie initiale, qui se chante deux fois, coupe cette phrase juste après le mot *mâh-e*. Or ce mot tout seul n'a pas un sens complet et il faut entendre tout de suite le mot suivant, *khish*, *mâh-e khish* voulant dire « sa lune ». En persan, contrairement au français, le nom précède le pronom possessif. Ici *mâh* veut dire « lune » et *khish* veut dire « elle » (ou « lui »). En rajoutant un *–e* à la fin du nom on donne le statut de pronom possessif à *khish* et il signifiera « sa ». Donc en s'arrêtant après le mot « *mâh-e* », l'interlocuteur persanophone serait aussi en suspens que l'interlocuteur francophone en entendant « sa » (« sa quoi ? »). Ou encore, on peut dire que le *–e* fonctionne comme « de » (ou « à ») en français. Donc *mâh-e khish* veut dire « lune d'elle » (ou « lune à elle »). Si on s'arrête après *mâh-e*, on se demande « lune de quoi ? », « lune de qui ? ». Tout de suite après, le vers se chante en entier sur une phrase qui est le développement de la phrase initiale et qui se termine sur la note de conclusion du mode c*hâhârgâh*, c'est-à-dire sur le ré. On est là en présence d'une autre non concordance entre texte et musique, la phrase mélodique étant conclusive (elle se repose sur le ré, note finale du mode)

[3] Presque tous les exemples musicaux sont simplifiés dans les transcriptions.

tandis que la phrase verbale ne l'est pas : «Le ciel se vante toutes les nuits de sa lune mais il ne sait pas». (il ne sait pas … quoi ?) Le deuxième vers (« [que] je me couche jusqu'à l'aube avec un ciel de lunes par terre ») [4], est coupé en deux moitiés, dont la première (« je me couche jusqu'à l'aube avec un »), étant non conclusive, se chante sur une phrase mélodique conclusive (se reposant sur le ré).

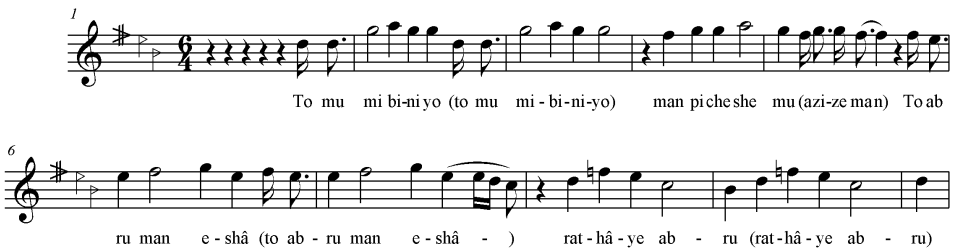


Exemple 2

[4] « Jusqu'à l'aube, je me couche par terre avec des milliers de lunes ». La lune est le symbole de la beauté et dans ce poème les lunes font allusion aux belles jeunes filles.

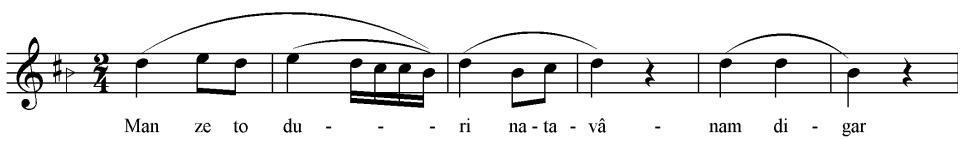
On peut signaler encore deux autres cas de non concordance dans ce *tasnif* : la coupe «inhabituelle» du troisième vers (*Tâ to râ didam botâ ney* / *kâferastam ney mosalmân* [5]) et la coupe du mot *alhamd* dans le dernier vers (l'avant-dernière portée), laissant la première syllabe, *al-*, pour la première phrase et l'autre syllabe, *-hamd*, pour la deuxième [6].

La coupe inhabituelle des mots se trouve encore dans d'autres exemples. Dans l'Exemple 3, le mot *eshârat* du deuxième vers se divise en deux parties, *eshâ* et *rat*, dont la première reste dans une phrase qui se chante deux fois de suite.



Exemple 3

Dans l'Exemple 4 aussi, les mots *duri* et *natavânam* subissent le même sort (*du-ri* et *natavâ-nam*).



Exemple 4

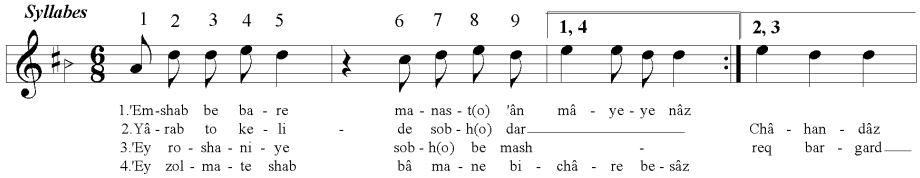
2-3- Les chevilles

Le style particulier de chant, d'une part, et les nécessités mélodiques, de l'autre, font que des syllabes ou des mots se rajoutent à la parole. Une des pratiques très courantes de cette étape de l'évolution du *tasnif* est de rajouter la voyelle *o* à certaines syllabes allongées surtout dans les *tasnif*-s de *tempo* lent. Il s'agit en principe d'un artifice (cheville) visant à éviter l'incohérence rythmique du chant. Par exemple, dans l'Exemple 5, le poème est composé sur la formule

[5] La coupe après le mot *ney* laisse l'auditeur en suspens : « Depuis que je t'ai vue, ô ma belle, je suis ni / blasphémateur ni musulman ». Traduction mot à mot : « Depuis que je t'ai vue, ô ma belle, ni / je suis blasphémateur ni musulman ».

[6] Le mot *alhamd* est coupé en deux par la mélodie (voir transcription).

métrique suivante : *maf'ulo mafâ'elon mafâ'ilo fa'ul*. Les deux premiers vers utilisent chacun une syllabe allongée à l'endroit de la septième syllabe de la formule métrique *lon* qui vaut deux syllabes (ce sont les syllabes *nast* et *sobh* qui, étant allongées, couvrent les deux syllabes sept et huit de la formule métrique, soit *lon* et *ma*). Le troisième vers, à son tour, utilise une syllabe allongée à l'endroit de la sixième syllabe de la formule métrique (*'e*). Celle-ci aussi (la syllabe *sobh*) vaut deux syllabes et couvre la sixième et la septième syllabe de la formule métrique, soit *'e* et *lon*. Le quatrième vers, par contre, n'utilise pas de syllabes allongées. [7]



Exemple 5

Si l'on voulait faire correspondre exactement les valeurs rythmiques de la mélodie aux valeurs des syllabes, on aurait trois rythmes différents dans la deuxième mesure de chaque ligne, soit :

- pour les deux premiers vers :

Rythme 1

- pour le troisième vers :

Rythme 2

- et pour le quatrième :

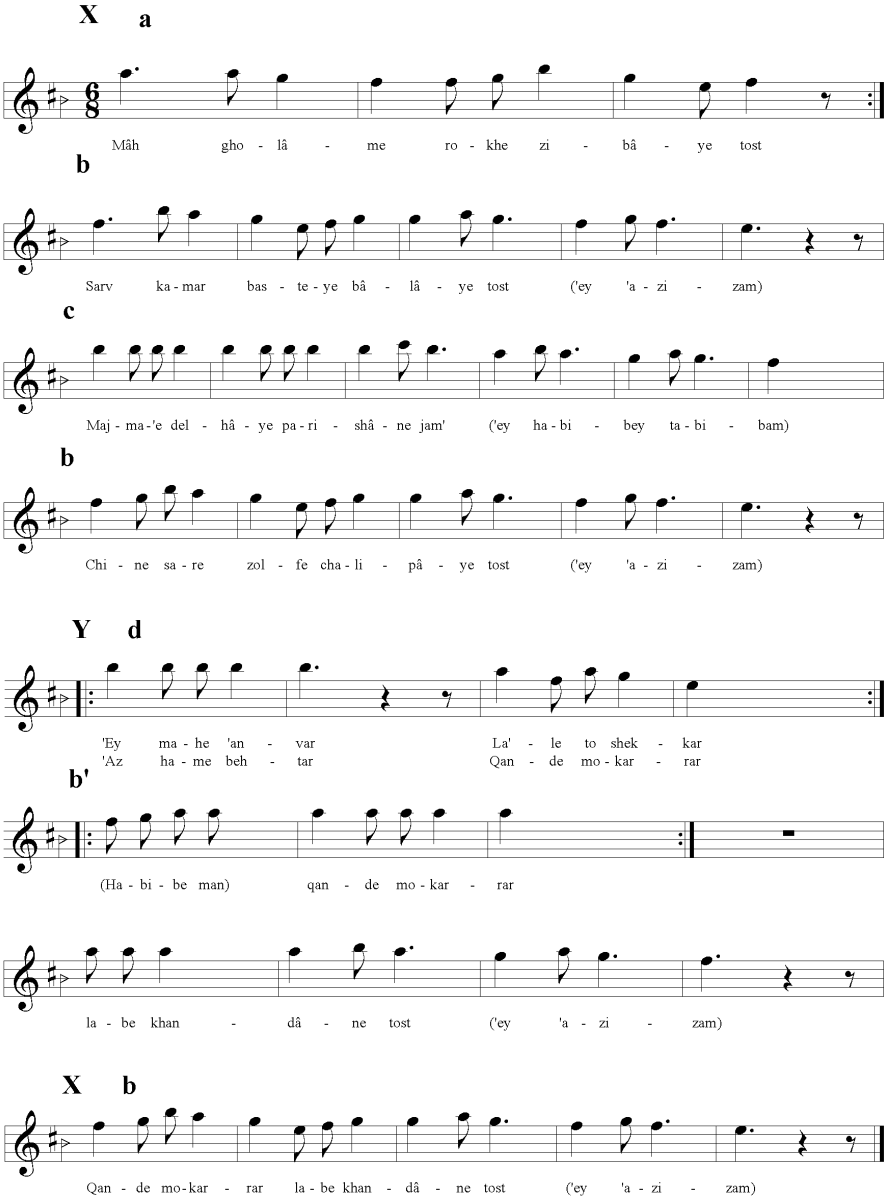
Rythme 3

[7] Ici, dans le quatrième vers, on recoure à une autre technique dans la poésie classique qui consiste à renverser l'ordre des syllabes courtes et longues : l'ordre court-long des syllabes six et sept est remplacé par l'ordre long-court (*bâ* et *ma*).

C'est probablement afin d'éviter cette incohérence qu'on rajoute la voyelle *o* à ces syllabes allongées de sorte qu'elles se transforment en deux syllabes conformément à la formule métrique principale. [8]

Quant aux mots rajoutés comme *azizam* (mon cher), *ey khodâ* (ô Dieu), etc., ils sont utilisés à des fins différentes. Il arrive qu'ils jouent le rôle de remplissage entre deux phrases distinctes, comme c'est le cas de l'Exemple 6. Dans la 6ème portée, les mots *habib-e man* apparaissent dans une phrase qui se chante deux fois et lie les deux idées musicales des parties Y et X. Là, en répétant les derniers mots du vers précédent (*qand-e mokarrar*), le compositeur retarde le commencement de la phrase suivante qui se chante sur un vers appartenant à la catégorie X. Les mots rajoutés (*habib-e man*) jouent ici le rôle de remplissage de la fin de la mesure précédente pour lier les deux phrases en évitant une rupture dans la continuité du mouvement.

[8] Comme on peut le remarquer, l'incohérence rythmique existe dans la troisième mesure, qui comporte deux fois un mètre ternaire (conforme à 6/8) et deux fois un mètre binaire (conforme à 3/4), ces derniers à cause de l'utilisation, à chaque fois, d'une syllabe longue (*han* et *bar*) à la place de deux syllabes courtes (la 11ème et la 12ème). Mais ce genre de changement de mètre est très courant dans la musique iranienne et ne provoque aucun sentiment de déséquilibre.



Exemple 6

Quelquefois, ces chevilles sont utilisées pour allonger les phrases avant de les faire reposer sur les degrés importants de leur tétracorde ou de leur pentacorde (degré de conclusion ou note de suspension). Dans le même Exemple 6, les mots *ey azizam*, *ey habibam* et *ey tabibam*, à la fin de presque toutes les lignes,

jouent exactement ce rôle. C'est sûrement un trait du style de ces *tasnif*-s, un artifice pour «faire bouger» la mélodie en dehors des contraintes imposées par la carrure des vers.

3- Les modernes contre les anciens

L'évolution du *tasnif* consiste dans la modification de toutes ces particularités. La logique de cette évolution se définit par la tendance des musiciens des générations ultérieures à distinguer autant que possible leurs compositions des *tasnif*-s populaires, notamment quant à leurs traits caractéristiques, jugés illogiques et vulgaires. Ce sont les syllabes et les mots rajoutés, les parties Z et la non coïncidence de la coupe des vers et de celle de la mélodie qui, en effet, sont devenus la cible de leurs attaques.

Cette attitude critique envers les traits caractéristiques des *tasnif*-s anciens reste prédominante jusqu'à nos jours dans le milieu musical iranien et se reflète, depuis sept ou huit décennies, par un changement marqué de style, dont témoigne la littérature spécialisée consacrée à l'art vocal. Mehdi Forugh fut l'un des premiers auteurs [9] à théoriser attentivement les principes de mise en musique des vers. Il argumente non seulement (1984, p. 14) contre tous les mots de remplissage comme *ey del*, *vây*, etc. mais aussi contre le rajout de la voyelle *o* entre les syllabes allongées en qualifiant ces procédés de « triviaux » et « sans signification » (1984, p. 88).

Dans les années 60, Dehlavi commence à écrire une série d'articles dans la revue *Musik-e Iran*, qu'il publie quarante ans plus tard sous forme de livre (Dehlavi, 2000) expliquant minutieusement toutes les règles à respecter pour mettre en musique des vers, y compris celle concernant les coupes littéraires et mélodiques.

La théorie la plus élaborée se trouve dans ce livre qu'on enseigne depuis des années dans les conservatoires, et ce, avant même sa publication. Une grande partie de cet ouvrage est consacré au problème du rythme dans la musique vocale. L'auteur y explique les règles du *aruz* et prescrit de faire correspondre les valeurs rythmiques du chant aux quantités de syllabes (longues et brèves) de la poésie. Pour expliciter ces règles, il donne maints exemples faisant correspondre scrupuleusement les mesures 3/4, 6/8, 2/4, etc. et les valeurs rythmiques aux formules *aruzi*.

Dans ses exemples, Dehlavi montre que, sur ce point, sa conception de la musique vocale ne dépasse pas celle des Anciens : respecter la quantité de syllabes

[9] Forugh, Mehdi, 1984/1363, *She'r o musiqi* [Poésie et musique], Téhéran, Siyâvosh, livre écrit probablement dans les années 1960.

et envisager le style vocal comme strictement syllabique. Les Anciens, eux aussi, faisaient correspondre, bien qu'avec une certaine souplesse, les formules *aruzi* aux valeurs rythmiques et dédaignaient la composition de chants mélismatiques, tout en agréant une petite dose d'ornementation.

Cependant, si les Anciens évitent d'assujettir la création mélodique à d'autres contraintes d'ordre verbal, Dehlavi (p. 141-142) préconise la conformation de la ligne mélodique à l'accentuation des mots en plus de la métrique poétique. En se basant sur la théorie des linguistes iraniens selon laquelle l'accent dans la langue persane est un accent de hauteur, il est d'avis qu'il faut faire correspondre la courbe mélodique à cette accentuation. Autrement dit, la note sur laquelle on chante une syllabe accentuée doit être plus haute que les notes sur lesquelles on chante les autres syllabes du mot. Il va encore plus loin en prenant en considération l'emphase des mots. Dans la langue persane on peut s'appuyer sur différents mots d'une phrase pour avoir des expressions différentes. Par exemple, dans la phrase « *Amir be madrese raft* » [Amir est allé à l'école], si l'emphase est sur *Amir* cela revient à préciser que c'est Amir qui est allé à l'école et non pas quelqu'un d'autre, tandis que si l'emphase est placée sur *madrese* [école], cela signifie qu'Amir est allé à l'école et non pas ailleurs et que l'emphatisation de *raft* revient à dire qu'il est parti et n'est pas revenu. Pour Dehlavi, non seulement il faut respecter l'accent de chaque mot dans la ligne mélodique, mais il faut également souligner le mot qui porte l'emphase en le mettant, en bloc, sur les notes les plus hautes de la mélodie. Cela veut dire que si, par exemple, on veut s'appuyer sur *Amir*, il faut que les deux syllabes *A-* et *–mir* soient chantées sur les deux notes les plus hautes de la phrase mélodique, en plaçant la syllabe *–mir*, porteuse de l'accent de hauteur, plus haut que la syllabe *A*. Dehlavi précise que « les mélodies vocales […] se créent à partir de la musique des mots» (p. 164). Ailleurs, il conclut très explicitement que « le compositeur doit obtenir le rythme de sa musique vocale à partir de la métrique des vers et sa mélodie vocale à partir de l'accent des mots » (p. 208).

Finalement, il traite les aspects sémantique et syntaxique des vers dans un petit chapitre vers la fin de l'ouvrage, où il préconise que la musique exprime le sens des vers et suive sa coupe syntaxique. Pour ce dernier point, c'est-à-dire la concordance entre coupe mélodique et coupe syntaxique (donc sémantique) de la parole, il précise que si un vers n'est pas conclusif, il ne faut pas que la mélodie sur ce vers soit conclusive et vice-versa, « car, dans ce cas, l'harmonie nécessaire entre le poème et la musique se perdrait » (Dehlavi, p. 209).

Il est certain que tous les musiciens modernes n'ont pas systématiquement appliqué toutes ces règles à leurs compositions. Ces normes sont, en effet, tellement strictes qu'on peut difficilement imaginer (surtout s'agissant de chants syllabiques) qu'elle permette de composer deux mélodies nettement différentes

sur un seul et même vers. Pourtant, l'approche de Dehlavi, et d'autres théoriciens de la même ligne, a eu un très grand impact sur la pensée mélodique dans la musique vocale des dernières décennies. [10]

4- Les chants religieux

Cette tendance ne concerne pas seulement la pratique de la composition, mais aussi, et surtout, la pensé théorique des musiciens et des musicologues. Les tenants de la musique ancienne, convaincus par les arguments des modernes, déploient de grands efforts pour justifier les « erreurs » des Anciens. C'est dans ce sens qu'il est affirmé que la plupart des *tasnif*-s anciens sont à l'origine des airs chantés dans les *ta'zie*, drame musical religieux créé et interprété essentiellement à l'occasion de l'anniversaire du martyre de l'Imam Hoseyn. Les tenants de cette hypothèse croient que la non concordance de la parole et de la mélodie dans les *tasnif*-s anciens s'origine dans le fait que le passage du sacré au profane n'ait pas été assez soigné quant au choix ou à la création des vers appropriés, tandis que, dans les versions originales, les coupes mélodiques et poétiques se trouvaient en parfaite concordance.

Il est presque unanimement accepté que la musique vocale actuelle doit beaucoup à la musique religieuse de l'époque *qâjâr*. En fait, les chanteurs religieux ont gardé et transmis les secrets de l'art vocal et ses subtilités modales. Beaucoup de maîtres chanteurs anciens, comme Eqbâl-Âzar, Nakisâ, Ali Khân Nâyeb os-Saltane'i, étaient liés au milieu religieux ou étaient disciples de ceux qui étaient attachés à ce milieu (Mashhun, 1994, p. 661-666). Le *ta'zie* était un des véhicules majeurs de la transmission des connaissances musicales dans le domaine de l'art vocal. Cela est également valable pour l'Azerbaïdjan où le *ta'zie* fut semble-t-il encore plus efficace qu'en Iran dans la formation du répertoire de la musique classique (Shushinsky, 1985, p. 17, 20, 21, 47).

Il faut noter cependant que ce qui recueille l'unanimité des connaisseurs, à propos de l'influence de la musique religieuse sur la musique profane, concerne plutôt le chant non mesurés qui constitue sans doute l'apogée de l'art vocal iranien. C'est en principe les parties non mesurées des *ta'zie*, aussi bien que celles d'autres genres religieux, qui eurent un impact considérable sur la musique classique profane. Pourtant cet impact n'était sûrement pas unidirectionnel, et ce, notamment, en ce qui concerne les chants mesurés de type *nowhe*, chant de lamentation religieux, chanté aussi bien dans le cadre du *ta'zie* que

[10] Pour une discussion détaillée sur ces deux esthétiques ancienne et moderne, voir Fatemi, 2005.

dans celui du *sine zani* [11], et comparable au *tasnif*. Autrement dit, les *tasnif*-s, étant très « ambulants », pouvaient à leur tour pénétrer dans le champ religieux.

En fait, certains témoignages de l'époque confirment ce sens inverse de circulation des *tasnif*-s du profane vers le religieux. Mostowfi (1998, p. 283 et 297) nous informe à deux reprises sur ce genre de pratique : « Les enfants *seyyed* [12] commençaient à chanter un *nowhe* composé à partir d'un *tasnif* courant de l'époque sur des vers religieux […] A cette époque, un *tasnif* […] en vogue, dans le mode *châhârgâh*, a servi de modèle pour la composition d'un *nowhe* ». La circulation se faisait donc dans les deux sens et il est fort probable qu'un *tasnif* composé originellement dans le domaine profane, ayant une coupe mélodique différente de celle de son texte, ait pu se retrouver dans le domaine religieux avec, de façon tout à fait fortuite, des paroles « appropriées », à la coupe correspondant à celle de la mélodie. Soulignons aussi que la non concordance ne caractérise pas tous les *tasnif* profanes de l'époque. Bien au contraire, beaucoup de *tasnif*-s présentent une structure « logique » quant au rapport entre la parole et la mélodie.

Le seul document écrit rapportant la non concordance entre mélodie et parole dans les *tasnif*-s à l'hypothèse de « l'adaptation des chants religieux » est un court ouvrage de Buzari, chanteur et connaisseur du *ta'zie* qui a vu la fin de l'époque *qâjâr*. Dans cet ouvrage, Buzari (2006, p. 69) indique que Sheydâ, grand compositeur de *tasnif*, a utilisé les mélodies des *nowhe*-s composés par Seyyed Mostafâ Mir Azâ Kâshâni (compositeur réputé de *nowhe* de l'époque *qâjâr)*, pour créer des *tasnif*-s profanes. Buzari présente à cet effet les paroles de seulement quatre *nowhe* ainsi que celles de trois *tasnif*-s équivalents. Il n'y a malheureusement pas de transcription musicale.

Il est évident que ce nombre limité d'exemples n'est pas suffisant pour valider l'hypothèse avancée par cet auteur, d'autant plus que seulement deux d'entre eux sont utiles pour la présente discussion : le premier et le troisième. L'auteur, en effet, ne cite pas le *tasnif* correspondant au quatrième *nowhe* de Sheydâ, tandis que le texte du deuxième *nowhe* ne correspond pas à la version connue aujourd'hui du *tasnif* équivalent. Autrement dit, l'auteur connaissait probablement une autre version du *tasnif* de Sheydâ avec une mélodie différente [13].

---

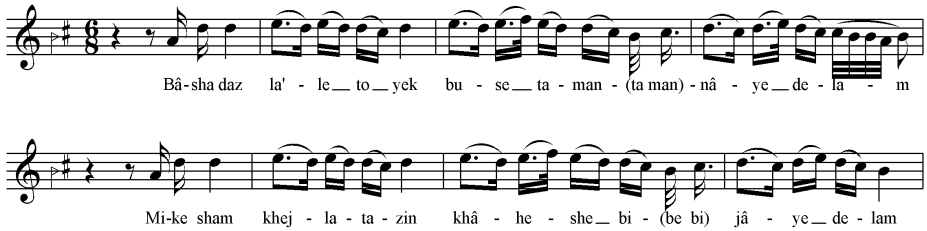
[11] Cérémonie de deuil pour le martyre de l'Imam Hoseyn.

[12] Le titre *seyyed* [seigneur] est réservé aux descendants (supposés) du Prophète.

[13] On connaît également deux autres *tasnif* avec les mêmes paroles (*Agar mastam man…*), les deux dans le mode *navâ* et non pas en *mokhâlef* (le mode du deuxième *nowhe*), qui étaient chantés par Qoli khân-e shâhi (dans l'album de Rajâ'i, 1994). Les mélodies de ces deux *tasnif*-s non plus ne peuvent pas correspondre aux paroles du *nowhe*.

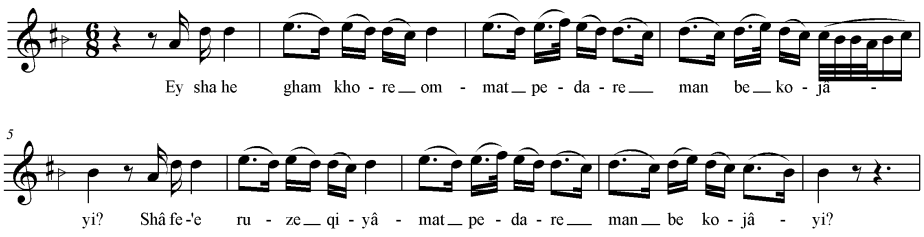
Des deux exemples qui restent, le troisième est un *nowhe* en *afshâri* dont le *tasnif* équivalent correspond bien à la version citée par Pâyvar (1996, p. 337) bien que celle-ci soit dans un autre mode (*segâh*) : on peut chanter le texte du *nowhe* sur la mélodie de cette version. Pourtant, il s'agit d'un *tasnif* où parole et mélodie concordent, ce qui est en porte-à-faux avec les allégations de Buzari : « les experts avouent que la version de Mir Azâ était plus réussie que celle de Sheydâ », étant donné que les paroles du *tasnif* ne sont pas moins appropriées à cette mélodie que celles du *nowhe*.

De fait, seul le premier exemple permet d'illustrer l'hypothèse d'une plus grande concordance (rationnelle) texte-musique au sein du *nowhe* en comparaison avec le *tasnif* homologue. Ce dernier, dans le recueil de Pâyvar (p. 169) se chante comme dans l'Exemple 7 (Kerâmati, 2006). On voit bien que dans la mesure 3 les deux premières syllabes du mot *tamannâ* se répètent. C'est également le cas de la syllabe *bi* de *bijâ* dans la mesure 8 précédée par une particule *be* qui n'a pas de sens ici.



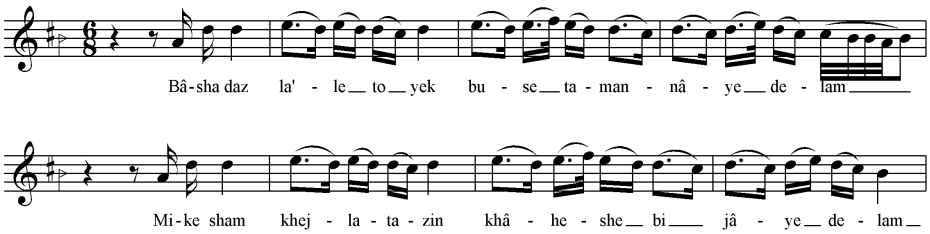
Exemple 7

Par contre, si l'on chante la parole du *nowhe* sur cette mélodie, on voit bien qu'il n'est pas nécessaire d'ajouter ou de répéter des syllabes (Exemple 8). En fait, il semble que deux syllabes ait manqué au texte du *tasnif* pour s'adapter complètement à la mélodie, ce qui aurait incité Sheydâ à dupliquer les syllabes sur le dernier temps des mesures 3 et 7. Il apparaît donc clairement que les paroles de la version de Mir Azâ (originale selon Buzari) ne sont pas mutilées, contrairement à celles de la version de Sheydâ.



Exemple 8

Mais en examinant de plus près la version de *tasnif*, on voit bien que la seule différence métrique entre le texte de celle-ci et celui de *nowhe* est qu'une syllabe manque à celle-là par rapport à celle-ci. C'est pour cette raison, semble-t-il, que le *tasnif* se termine sur le temps faible de la 4ème mesure, tandis que la note de conclusion du *nowhe* tombe sur le temps fort de la 5ème mesure. Cette petite différence ne pouvait pas contraindre le compositeur du *tasnif* à rajouter au texte de celui-ci des syllabes supplémentaires pour le conformer à la mélodie du *nowhe* originaire. L'Exemple 9 fournit une alternative possible à la composition de ce *tasnif*.



Exemple 9

Cela montre bien que le rajout des syllabes relève, chez les Anciens, d'une sorte d'ornementation du texte, susceptible de conférer ici et là de la souplesse au phrasé musical.

Par ailleurs, d'autres éléments de l'ouvrage de Buzari contribuent à invalider l'hypothèse ici envisagée. D'abord, l'auteur ne profère aucun jugement esthétique dans sa comparaison entre les œuvres de Mir Azâ et de Sheydâ, tandis que sa seule remarque sur l'avantage supposé du *nowhe* original ne concerne curieusement pas le premier exemple, avec sa parole mutilée en raison de contraintes mélodiques, mais le troisième où une telle mutilation ne se manifeste pas. En fait et avant de citer la version *tasnif* du premier exemple, il note simplement que « sur la mélodie de ce *nowhe*, un *tasnif* a été composé avec une courte répétition de mots » (Buzari, 2006, p. 69). De plus, il présente Sheydâ comme un poète, calligraphe et compositeur de bon aloi et précise que les *tasnif*-s qu'il a composés à partir des *nowhe* de Mir Azâ « étaient approuvés par les experts et les gens ordinaires » (*ibid.*). Enfin, les *nowhe* des exemples 2 et 3 cités par Buzari sont remplis de chevilles et de parties Z (*sarv-e ravân-e man, ârâm-e jân-e man, bâ vafâ, mah laqâ*, etc.), c'est-à-dire d'éléments contre lesquels les tenants de la rationalisation du *tasnif* se dressent.

Au total, l'ensemble de ces observations va à l'encontre de l'hypothèse consistant à expliquer toutes les « anomalies » concernant le rapport texte-musique au sein des *tasnif* comme étant le résultat d'adaptations mal faites de chants religieux.

Conclusion

Pour sortir le *tasnif* de la sphère populaire et lui conférer un statut plus noble, les musiciens modernes, probablement influencés par l'Occident dont ils estimaient rationnel le système musical, ont essayé de théoriser le rapport entre la parole et la musique au sein du seul genre vocal mesuré de la musique iranienne. Ces musiciens imposent de fait totalement leur point de vue à la pensée musicale du pays, de telle sorte que même les traditionalistes se trouvent désarmés devant leurs argumentations. Blessés par les accusations visant le sens esthétique des maîtres anciens, les tenants de la tradition tentent de justifier les supposées fautes occasionnelles de ces derniers en les attribuant à quelque maladresse dans l'adaptation des chants religieux : les maîtres connaissaient bien les règles mais ils les appliquaient surtout à leurs *tasnif* originaux.

Il y a des raisons pour rejeter aussi bien les accusations des modernes que la défense des traditionalistes. Tout d'abord, soumettre la parole aux « caprices » de la mélodie peut bien être un choix esthétique et non pas le signe de l'ignorance de « règles » incontournables. Ce choix qui garantit les mouvements libres et la fraîcheur de la mélodie est celui des grands maîtres du passé. De l'époque timouride, avec un maître incontestable comme Abdolqâder Marâghi, jusqu'à la fin de l'époque ottomane, dont les musiciens ont continué la tradition d'Abdolqâder, ce choix est dominant. Les recueils de *tasnif*-s du XV^e^ au XVII^e^ siècle, examinés par Owen Wright (1992) montrent bien l'expansion de cette esthétique. Toutes les chevilles, tous les mots rajoutés, de même que les parties Z des *tasnif*-s *qâjâr* peuvent être interprétés comme autant de succédanés récents et, bien sûr, simplifiés, des *tarannom* et des *alfâz-e naqarât* - autrement dit des onomatopées à mélismes - des Anciens.

D'autre part, les mélodies circulaient dans les deux sens entre les sphères religieuse et profane. Non seulement les *nowhe* pénétraient dans la sphère profane, mais aussi des *tasnif* se transformaient en *nowhe*. Cette dernière pratique s'est perpétuée jusqu'à nos jours dans les cérémonies de *sine zani* où maints *nowhe* sont calqués chaque année sur des chansons de variété. Rien ne prouve qu'il eût existé, à l'époque *qâjâr*, deux esthétiques musicales différentes dans les domaines religieux et profane. Au contraire, le fait que certains maîtres très réputés de l'art vocal iranien fussent des élèves de chantres religieux, allié à l'indifférence manifestée par Buzari dans la comparaison effectuée par lui entre les versions de *nowhe* et de *tasnif*, montre bien que les critères esthétiques des deux domaines ne pouvaient pas être différents.

En somme, toutes les caractéristiques des *tasnif*-s anciens, sous le rapport texte-mélodie, relèvent de traits d'un style traditionnel qui évite de soumettre totalement la mélodie aux contraintes de la parole. En ignorant cette réalité, les modernes ont imposé une théorie rigide à la pratique musicale qui, au cours des

dernières décennies, a sérieusement hypothéqué la créativité mélodique dans le domaine du *tasnif*.

Bibliographie

BROWNE, Edward G., 1970, *A Year Amongst the Persians*, London, Adam and Charles Black.

BUZARI, Ebrâhim, 2006/1385, « Ta'zie dar Irân va do majles-e ân » [Le *ta'zie* en Iran et la description de deux actes], *Faslnâme-ye Musiqi-ye Mâhur*, vol. 31, p.63-82.

CATON, Margaret Louise, 1983, *The Classical Tasnif: A Genre of Persian Vocal Music*, Dissertation for the degree Doctor of Philosophy in Music. Los Angeles, University of California.

DEHLAVI, Hoseyn, 2000/1379, *Peyvand-e she'r o musiqi* [La relation entre la poésie et la musique], Téhéran, Mâhur.

FATEMI, Sasan, 2005, « Peyvand-e she'r o musiqie : qâ'ede yâ sabk ? » [La relation entre la poésie et la musique : règle ou style ? », *Faslnâme-ye Musiqi-ye Mâhur*, vol. 28, p.137-160.

FORUGH, Mehdi, 1984/1363, *She'r o musiqi* [Poésie et musique], Téhéran, Siyâvosh.

GOBINEAU, Comte de, 1922, *Trois ans en Asie (de 1855 à 1858)*. vol. 1, Paris, Bernard Grasset.

KHALEQI, Ruhollâh, 2002/1381, *Sargozasht-e Musiqi-ye Irân* [Histoire de la musique d'Iran], Vol. 1, Téhéran, Mâhur.

MASHHUN, Hasan, 1994/1973, *Târikh-e musiqi-ye Iran* [L'histoire de la musique d'Iran], vol. 2, Téhéran, Simorgh/Fâkhte.

MOSTOWFI, Abdollâh, 1998/1377, *Sharh-e zendegân-ye man* [L'histoire de ma vie], vol. 2, Téhéran, Zovvâr.

PAYVAR, Farâmarz, 1996/1375, *Radif-e âvâzi va tasnif-hâ-ye qadimi, be revâyat-e ostâd Abdollâh Davâmi* [Radif vocal et les *tasnif* anciens, selon le maître Abdollâh Davâmi], Téhéran, Mâhur.

SEPANTA, Sâsân, 2003/1382, *Chesmandâz-e musiqi-ye Iran* [Le panorama de la musique de l'Iran], Téhéran, Mâhur.

SHUSHINSKY, Fridun, 1985, *Âzarbâyjân khâlq musiqichilâri* [Les musiciens de l'Azerbaïdjan], Bakou, Bâki Yâzichi.

TAHMASBI, Arshad, 1996/1375, *Tasnif-hâ-ye Âref* [Les tasnif d'Âref], Téhéran, Mâhur.

WRIGHT, Owen, 1992, *Words Without Songs. A Musicological Study of an Early Ottoman Anthology and Its Precursors*, London, School of Oriental and African Studies, University of London.

Discographie

KERÂMATI, Mohsen, 2006, *186 tasnif-e qadimi* [186 *tasnif* anciens], Coffret de cinq CD, CD no. 1, M.CD-209, Téhéran, Mahoor.

RAJA'I, Farhang, 1994/1373, *Ganj-e sukhte* [Le trésor brûlé], Coffret de cinq cassettes, Téhéran, Ehiâ'e Ketâb.

RTMMAM n° 2 (2008)

Dimension musicothérapeutique du rite *Ṣṭumbālī* de Sfax (Tunisie)

Hamdi MAKHLOUF [*]

L'une des pistes désormais privilégiées de recherche sur les traditions musicales vivantes est celle de l'investigation des interconnexions entre systèmes musicaux et socioculturels. C'est dans cette perspective que s'inscrit ce texte [1] qui propose une investigation d'ordre systémique d'une pratique rituelle précise, celle du *Ṣṭumbālī* de la ville de Sfax [2] en Tunisie.

Deux approches définitionnelles sommaires, distinctes et complémentaires concernent ce rite. La première approche, particulièrement privilégiée par les habitants de la région, consiste à considérer cette pratique musicale comme étant réservée exclusivement aux populations des noirs du pays et ce, dans le cadre des visites saisonnières rendues aux sanctuaires des saints [3] et des marabouts [4]. Notons à ce titre que le rite *Ṣṭumbālī* de Sfax est rattaché au marabout *Sīdī Manṣūr*, le plus célèbre de la ville et de toute la région. Quant à la deuxième approche, elle consiste précisément dans les pratiques musicales rituelles, liées

---

[*] Doctorant en musique et musicologie à l'Université Paris-Sorbonne. Groupe de recherche Patrimoines et Langages Musicaux.

[1] Ce texte est une synthèse de mon mémoire de DEA : Makhlouf, Hamdi, 2004, *Aspects musicaux du rituel thérapeutique chez le ṣṭumbālı de Sfax*, Mémoire de DEA, Université de Paris VIII-Vincennes-Saint-Denis.

[2] Sfax est une ville du centre du littoral Est de la Tunisie.

[3] Les saints sont désignés en islam, notamment mystique, par le terme *awliyā'*, pluriel de *walī* : « ami de Dieu ».

[4] Le marabout (*murābiṭ*, en arabe classique) est un sage musulman (ou un saint), dans le contexte traditionnel d'Afrique du Nord, qui est parfois doué de pouvoirs de divination ou de guérison, extrêmement vénéré pendant sa vie et après sa mort.

à la transe et à la thérapie, lesquelles se tiennent parallèlement aux cérémonies des visites. C'est bien autour de ce dernier aspect que ma réflexion s'est articulée et ce, principalement à partir des deux questionnements ainsi formulés :

1/ Quelles sont les formes de l'intervention de la musique dans le processus thérapeutique chez le *Ṣṭumbālī* ?

2/ Comment établir une relation entre la musique et la thérapie à partir d'une modélisation de cette musique ?

Il s'avère nécessaire à ce stade d'exposer une vue perspective des différentes étapes de ce rituel. Notons toutefois qu'un problème d'ordre épistémologique est apparu au cours de l'investigation et qui a consisté dans le fait que les musiciens du *Ṣṭumbālī* ont trop peu parlé de leur pratique musicale par rapport aux autres pratiques rituelles. Or, l'épistémè est ici en liaison directe avec les discours des membres du groupe social accueillant. Ainsi m'était-il, en conséquence, nécessaire de recourir à des expériences significatives sur le terrain pour aborder la problématique et comprendre la dimension musicothérapeutique de ce rite. [5]

1- Le rituel *Ṣṭumbālī*

De nos jours, le *Ṣṭumbālī* se réalise pendant une période de chaque été dans le contexte de la visite du sanctuaire du marabout *Sīdī Manṣūr* [6], situé à dix kilomètres environ au Nord-Est de Sfax.

Le maraboutisme consiste en une activité sociale qui se définit par un « ensemble de comportements religieux se rapportant aux saints, aux sanctuaires qui abritent leur dépouille, et aux objets et lieux (la grotte, l'arbre, la source, les pierres…) qui leur sont intimement liés, et qui sont également détenteurs de *baraka* [bénédiction] » (Aouattah, 1995, p. 33).

Répandu au Maghreb, notamment en Tunisie, le culte des saints a pris deux dimensions essentielles : une dimension ascétique et une autre animiste (Ferchiou, 1972, p. 48). L'ascétisme présente une doctrine fondée par le soufisme. Elle vise le rapprochement maximal au Dieu créateur en se consacrant à la

[5] En ethnomusicologie, la frontière entre l'objectivité du chercheur et sa subjectivité est très fine. Cela pose la question suivante : fallait-il s'intégrer dans le groupe social ou non pour comprendre les différents faits sociaux qu'on étudie ? (Séminaire d'ethnomusicologie de Bernard Lortat-Jacob sur son article *L'ethnomusicologie : une science assujettie ?* le 12/01/2004, laboratoire d'ethnomusicologie au musée de l'homme à Paris). Voir aussi De Sardan, Jean-Pierre Olivier, « La politique du terrain. Sur la production des données en Anthropologie », *Enquête*, N°1, 1995, p. 77.

[6] *Sīdī Manṣūr* se révèle être l'ancêtre le plus ancien et le plus fort grâce à l'affirmation de ses pouvoirs surnaturels liés à une légende souvent racontée par les adeptes du *ṣṭumbālı* (Makhlouf, 2004, p. 30-33).

prière dans des endroits isolés et en s'éloignant de toute activité sociale profane. Les comportements attribués aux soufis ont beaucoup influé sur la pensée religieuse des musulmans. Ceux qui ont montré une grande piété étaient considérés comme les plus proches du comportement du Prophète. Ils ont acquis ainsi une figure emblématique qui est devenue un modèle à suivre au niveau de la pratique religieuse islamique. Quant à l'animisme, il constitue l'autre aspect patent dans le mécanisme de la sainteté et du culte maraboutique. Il s'agit d'un ensemble de croyances valorisant des animaux ou des objets en relation directe avec tel ou tel saint ou marabout. Très présent dans la pensée religieuse populaire, cet animisme se manifeste par l'attribution de charismes au saint (Dermenghem, p. 11-12), en signe de grand dévouement, lesquels charismes représentent, aux yeux du maraboutisme, des pouvoirs surnaturels établis par la puissance inaccessible des *jnūn* (génies, *djinns*, esprits), serviteurs du saint. En effet, le marabout est supposé détenir un *dīwān*, ou « groupe d'esprits », ces esprits étant susceptibles de posséder des êtres humains appelés à participer au rituel concerné. L'intervention des *jnūn* est souvent maléfique. Elle est contrecarrée par celle des saints, ce qui fonde l'attribution à ces derniers de vertus thérapeutiques caractérisant ce type de culte, présent dans tout le Maghreb. Plus particulièrement, les adeptes du *Ṣṭumbālī* de Sfax considèrent les saints et les marabouts - sujets de leurs chants et de leurs activités rituelles - comme autant d'ancêtres dont il faut honorer et célébrer les charismes.

Ce rituel s'inscrit dans le contexte d'une *ziyāra* (visite, pèlerinage) périodiquement rendue au sanctuaire de *Sīdī Manṣūr*. A son origine, cette *ziyāra* est organisée par les membres de la confrérie concernée dans le cadre d'une activité saisonnière commémorant le marabout et représentant une dévotion et une croyance religieuse particulières. Depuis 1962 la *ziyāra* s'inscrit dans le cadre du festival régional de *Sīdī Manṣūr*. La politique gouvernementale, en effet, encourage l'organisation de telles manifestations qui mettent en valeur les patrimoines culturels et musicaux des différentes régions. La *ziyāra* de *Sīdī Manṣūr* se réalise en quatre étapes :

1-1- **Al-ẖarja** ***(la sortie)***

Le terme signifie littéralement « la sortie ». Il est utilisé en l'occurrence pour désigner les déambulations en procession des groupes musicaux *Ṣṭumbālī* dans les rues de la ville déclenchant ainsi l'arrivée du moment du pèlerinage. A cette occasion, les musiciens portent leurs uniformes, leurs instruments de musique,

essentiellement à percussion [7], et se font accompagner d'un bouc noir revêtu d'un drap vert et de rubans multicolores attachés à ses cornes.

1-2- **Al-daẖla** ***(l'entrée)***

Le séjour auprès du père sacré de la communauté commence suite à la réalisation de cette étape. Elle permet aussi de commémorer la découverte des vertus charismatiques du marabout.

« Le trajet que nous parcourons est très important pour nous. Toute la famille [la communauté] doit y participer. […] Tu me dis pourquoi ! C'est parce qu'en fait, ce trajet est le même que celui qui a été traversé par la mule de *Sīdī Manṣūr* lors de sa mort. […] Tu demandes pourquoi ça commence du palmier ! C'était évidemment le lieu de la sieste de *Sīdī Manṣūr* à l'abri du soleil, où il a été trouvé par son maître *Sīdī 'Alī al-Karrāy* [8] qui le cherchait après avoir vu la charrue seule en train de labourer la terre » [9].

Le chant de *Sīdī Manṣūr*, tout comme la majorité du répertoire musical du *Ṣṭumbālī*, invoque principalement les charismes du *walī* (saint ou marabout) ainsi que son histoire. Une fois le trajet parcouru, les musiciens accèdent au sanctuaire de *Sīdī Manṣūr* et y jouent le même chant : la *daẖla* s'achève à ce stade.

1-3- **Al-zahwiyya** ***(la veille festive)***

Pendant le séjour auprès du *walī Sīdī Manṣūr*, il arrive souvent que les musiciens du *Ṣṭumbālī* réalisent plusieurs performances musicales généralement dans le cadre de réunions familiales [10]. Non loin du sanctuaire, ces performances se déroulent actuellement dans une ambiance festive où on danse souvent, on discute, on partage les émotions, on se félicite d'avoir visité *Sīdī Manṣūr* et on échange les idées et les points de vue liés à la vie quotidienne. Certaines conduites, fréquemment observées chez les danseurs, sont susceptibles d'induire la transe. Il s'agit de danses frénétiques, accompagnées de cris inopinés à caractère déchaîné, qui se terminent couramment par un dépérisse-

---

[7] L'*instrumentarium* du *ṣṭumbālı* comporte quatre instruments fondamentaux : un *gumbrī* (luth muni d'une caisse de résonance cylindrique et d'un long manche monté de trois cordes), une *banga* (un grand tambour), des *krākib* (castagnettes forgées) et un *kurkutū* (récipient à percussion).

[8] « Mort à la fin du XV[ème] […] Au début de sa vie, il [*Sīdī 'Alī al-Karrāy*].était enclin à la solitude […]. Majestueux, éloquent, il fut particulièrement vénéré par les soufis de son époque. Il atteignit le rang du *quṭb* (pôle) le plus élevé dans la hiérarchie mystique. » (Siala, 1994, p. 72).

[9] Entretiens avec Muṣṭafā Ṭrābilsī, le 04/08/2002, et Ḥāmid Ĝīdāwī, le 13/08/2002.

[10] Une assistance extérieure est fréquemment possible.

ment du corps, voire une perte de connaissance. La musique joue un rôle très important dans l'induction de cette transe, bien que le terme dialectal *zahwiyya* - renvoyant au champ sémantique du divertissement (*zahu*) nocturne - ne les atteste pas d'une manière directe. Les musiciens interprètent, en effet, à cette occasion, la totalité du répertoire du *Ṣṭumbālī*, aussi bien vocal qu'instrumental.

1-4- **Al-ḏbīḥa** *(le sacrifice)*

Le séjour auprès du sanctuaire du marabout dure une semaine pendant laquelle on organise plusieurs soirées musicales *zahwiyyāt* (pl. de *zahwiyya*). La dernière étape de la *ziyāra* s'établit au matin du dernier jour de la semaine. La *ḏbīḥa*, ou sacrifice, consiste à honorer le marabout en lui faisant une offrande, visant à s'attirer la *baraka* du *walī*, laquelle consiste à sacrifier le bouc noir, apporté lors de la *ḥarja*. Il s'agit de fétichisme dans la mesure où est accordée à cet animal une dimension sacrée et une prépondérance dans le processus de la légitimation et de la validation du rituel de la *ziyāra*.

Entre le milieu social interne (celui de la communauté) et le milieu social externe (celui de toute la région), nous relevons deux aspects rituels communs :

1. La sainteté, acception relevant du milieu socioreligieux maghrébin, joue un rôle très important dans les manifestations rituelles du *Ṣṭumbālī*. C'est un besoin religieux qui joue le rôle de régulateur dans la vie quotidienne des adeptes.

2. La présence du saint ou marabout, en elle-même, est fondamentale pour le déroulement du rituel. Selon Rahal (1990, p. 77) « Il apparaît (…) que le saint remplit une fonction de régulateur social. C'est une instance d'intégration, de contrôle et de cohésion sociale. Du fait qu'il représente une autorité stable, impartiale et indéfectible, il est le garant de la sécurité de l'ensemble du groupe social ».

   La présence des *jnūn* est en relation avec celle (spirituelle) des saints et marabouts, bien qu'elle ne soit pas toujours déclarée. La plupart du temps, la présence des *jnūn* est considérée comme étant maléfique, nécessitant exorcisme ou, du moins, évitement de leurs atteintes. Selon les adeptes du *Ṣṭumbālī* ce rituel représente le moyen le plus efficace pour l'accomplissement de cette tâche [11].

---

[11] Appartenant au monde de l'invisible, les *jnūn* relèvent de la croyance musulmane plutôt que d'un animisme attaché aux forces des ancêtres et aux panthéons africains. Dans le cas du *ṣṭumbālı*, les effets de la force surnaturelle sur la nature humaine sont toujours traités en tant que cas particuliers, qu'ils soient bénéfiques ou maléfiques.

2- Structure formelle des chants *Ṣṭumbālī*

2-1- *Répartition linéaire d'un chant*

Un chant de *Ṣṭumbālī* est introduit par un court prélude instrumental joué au luth *gumbrī*. La formule mélodico-rythmique du prélude est spécifique du chant introduit. Elle est importante dans la mesure où elle indique aux autres musiciens la rythmique de la pièce et qu'elle occupe aussi une place centrale quant à la reconnaissance des chants et à leur perception.

La pièce elle-même est constituée d'un nombre indéfini de thèmes successifs. Chaque thème correspond à une strophe et s'organise autour d'un motif musical principal (a) selon un schéma responsorial faisant alterner la voix soliste du *m'allim* et le chœur des *ṣnāy'iyya*. Le motif principal (a) est chanté en premier par le soliste et repris à l'identique par le chœur. Le soliste interprète ensuite des motifs secondaires (a'), (a''), variantes du motif principal (a), et ce, en alternance avec le répons (a), constamment chanté par le chœur. La répétition de ces motifs est variable selon le contexte de l'interprétation. Toujours est-il que le thème de la première strophe constitue le thème principal de toute la pièce organisée en structure strophique, comme le montre le schéma N° 1.

$$\begin{bmatrix} \underline{a} & a \\ \underline{a}' & a \\ \underline{a}'' & a \end{bmatrix}\begin{bmatrix} \underline{b} & b \\ \underline{b}' & b \\ \underline{b}'' & b \end{bmatrix}(\ldots)\begin{bmatrix} \underline{c} & c \\ \underline{c}' & c \\ \underline{c}'' & c \end{bmatrix}$$

[1ère strophe] [2ème strophe] (…) [nème strophe]

Schéma N° 1 : Structure formelle générale des fragments musicaux d'une pièce *Ṣṭumbālī*[12]

La forme responsoriale est fondamentale dans l'ensemble de l'interprétation de ces chants. Les motifs alternés par le soliste et le chœur se superposent, quelquefois, pendant un cours laps de temps donnant lieu ainsi à un tuilage.

Entre les strophes, sont improvisés des interludes instrumentaux de durées variables, qui reprennent certains aspects mélodiques et rythmiques du chant.

Plus généralement, le tempo subit une accélération continue et uniforme du début jusqu'à la fin.

La fin du chant est marquée par un motif mélodico-rythmique, voire seulement rythmique, accéléré. L'aspect mélodique de ce motif est variable, étant donné qu'il s'agit d'une improvisation au *gumbrī* (luth). La durée en est variable et

[12] Les motifs en solo sont soulignés, les répons du chœur ne l'étant pas.

dépend de deux facteurs : l'absence ou la présence d'un danseur, d'une part, et, d'autre part, l'état de conscience de ce dernier.

Ce motif rythmique est pratiquement le même pour toutes les pièces du répertoire. Il est conçu en tant que phase terminale qui conduit à une coupure brusque de la musique marquant ainsi la cadence finale. Il succède à un thème dans tous les cas.

L'addition des éléments successifs d'une pièce *Ṣṭumbālī*, permet de révéler la structure générale linéaire de la pièce, laquelle peut être approchée par le biais d'un modèle théorique qui sera utile pour la compréhension de la dimension musicothérapeutique du rituel étudié. Cette modélisation s'appuie sur la méthode analytique utilisée par Jean-Michel Beaudet (1997, p. 103) lors de son travail sur les orchestres tule des Wayãpi en Guyane française.

Ce modèle s'écrit :

$$I + [E] + F$$

$$E = [n' (t) + (n' - 1) i]$$

$$\text{Avec } (t = nm)$$

Où I représente la formule introductive, E l'ensemble des thèmes t et des interludes i et F la phase finale. Les facteurs n et n' représentent respectivement le nombre de répétitions des motifs m et le nombre de répétitions des thèmes t.

2-2- Structure rythmique

Nous distinguons, dans l'ensemble percussif du *Ṣṭumbālī*, quatre lignes rythmiques superposées : la ligne rythmique du *gumbrī*, celle de la *banga* (tambour), celle des *krākib* (castagnettes) et celle du *kurkutū* (récipient à percussion). Les *krākib* et le *kurkutū* sont deux instruments d'accompagnement. Ils exécutent des *patterns* rythmiques périodiques qui ne changent pas de forme et qui subissent toujours une accélération continue uniforme jusqu'à la fin du chant. En général, *kurkutū* et *krākib* exécutent les mêmes patterns rythmiques. Il s'agit en général de deux types de *patterns* : un type ternaire à trois brèves égales et un type binaire composé d'une brève suivie de deux semi-brèves. Ces deux *patterns* peuvent se jouer ensemble en synchronisation de type *hémiole* [13]. Par ailleurs, il existe un troisième *pattern* utilisé uniquement dans le chant de *bū Sa'diyya*. Il est constitué de deux temps à décomposition ternaire : longue, brève, brève, brève, brève.

[13] L'hémiole, par exemple dans le contexte de la musique de la Renaissance européenne, correspond à un regroupement rythmique binaire au sein d'une mesure ternaire.

La *banga* et le *gumbrī* présentent en revanche des caractéristiques rythmiques différentes des *krākib* et du *kurkutū*. Selon les musiciens, on utilise rarement les deux instruments d'une façon simultanée : le volume sonore de la *banga* est plus important que celui du *gumbrī*.

Chacun de ces instruments s'inscrit dans deux mouvements rythmiques successifs dans chaque pièce :

- le premier mouvement (R) est composé d'un ensemble de figures rythmiques (r), variables d'une pièce à une autre et introduisant les différentes pièces ;
- le deuxième mouvement (Rf), commençant au milieu de la partie linéaire [E], est accéléré et présente le *pattern* (1), joué par le *gumbrī*, et le *pattern* (2), joué par la *banga*, comme suit :

Transcription N° 1 : Pattern (1) utilisé par le *gumbrī* en accompagnement d'un chant

Transcription N° 2 : Pattern (2) utilisé par la *banga* en accompagnement d'un chant

Pour qualifier leurs chants, les musiciens *Ṣṭumbālī* utilisent le terme dialectal *nagga*. Ce terme, dont le champ sémantique gravite autour des verbes "frapper" ou "percuter", signifie en premier lieu l'exécution d'une pièce sur un instrument[14]. Il désigne ensuite la formule introductive d'une pièce. Certes, la *nagga* représente l'interprétation complète d'une pièce. En revanche et comme montré précédemment, plusieurs éléments de cette interprétation subissent des variations et des changements d'un moment à l'autre. Il reste ici à savoir s'il y a, au moins, un élément qui reste invariable dans une pièce au fil de ses interprétations.

L'expérience suivante que j'ai menée lors d'un entretien général, avec quatre musiciens [15], est éclairante à ce sujet. Il s'agit d'une séance consacrée à

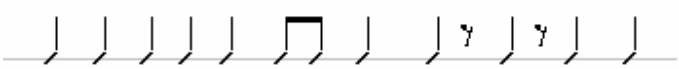
[14] On parle souvent de "la *nagga* de *Sīdī Manṣūr* sur le *gumbrī* ou bien sur la *banga*".

[15] Enregistrement des pièces et entretien effectués le 22 février 2004 à 15:00 heures avec Muḥammad Sūdānī, Samīr Siāla, Muḥammad Ḥamrūnī et Muḥammad Snūsī au domicile de ce dernier.

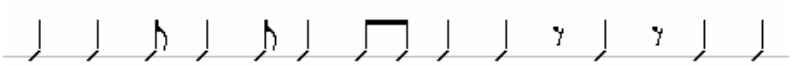
l'interprétation du chant de *Sīdī Manṣūr*. Etaient présents un *gumbrī*, une *banga* et deux *krākib*. Au milieu de la performance, j'ai demandé de faire taire successivement les castagnettes, le tambour et le *gumbrī*. Seul le chant a persisté. Au bout d'un petit moment, le *m'allim* (voix soliste) a soudain repris la formule (r) de la partie rythmique "R" du *gumbrī* pour soutenir le chant.

En réitérant cette expérience pour l'ensemble des chants *Ṣṭumbālī*, j'ai pu relever ces petites formules rythmiques :

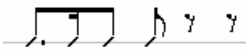
Transcription N° 3 : Formule rythmique du chant de *Sīdī Manṣūr*



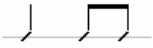
Transcription N° 4 : Formule rythmique du chant de *Lilla Samrā Ġarbiyya*



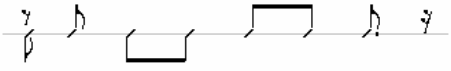
Transcription N° 5 : Formule du chant de *sıdı 'Abd Al-Qādir*



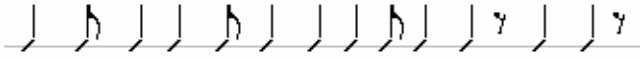
Transcription N° 6 : Formule rythmique du chant de *sıdı 'Abd Al-Slām*



Transcription N° 7 : Formule rythmique du chant de *sīdī Fraj*

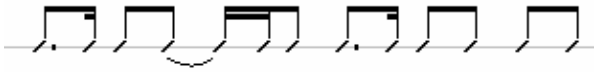


Transcription N° 8 : Formule rythmique du chant de *Jerma Bilāl*



Transcription N° 9 : Formule rythmique de *Bū Sa'diyya*

Transcription N° 10 : Formule rythmique de *Baḥriyya*



Au décours de cette expérience et en tenant compte de la notion de *nagga* et de la structuration du rythme, nous constatons que la formule rythmique (r), réitérée au cours de la formule introductive (I) et du premier mouvement rythmique (R) constitue un élément crucial de la signature d'un chant. La reprise spontanée de ces formules par le *m'allim* met en exergue la perception intrinsèque de leurs chants par les musiciens. S'il est clair que les formules rythmiques (r) sont bien différenciées par les acteurs musicaux de la cérémonie, il reste à savoir comment interagissent ces éléments de la syntaxe musicale du chant avec la danse d'un adepte, notamment dans la perspective thérapeutique visée par la précédente étude.

3- Musique, transe, danse et thérapie

Mon séjour auprès de la communauté du *Ṣṭumbālī* m'a fait remarquer la primauté de la *zahwiyya*. Cette soirée musicale, qui se déroule près du sanctuaire, est un rassemblement familial récurrent tout au long de la période du séjour des membres du culte. La *zahwiyya* est un moment très important dans le rituel du pèlerinage (*ziyāra*). Ce moment donne lieu à une communion collective. Tout le monde est présent pour exprimer ses vœux, discuter de la vie quotidienne et se féliciter de commémorer (ou d'avoir commémoré) leur marabout. La discussion la plus récursive concerne les légendes des saints et des marabouts qui bénissent le rituel. La légende de *Sīdī Manṣūr* occupe la place centrale au sein de ces discussions : c'est un vrai moyen de remémoration et d'attachement au culte. Ceci participe aussi du (ou se rattache au) fait que « le culte trouve sa consécration collective et où des liens se tissent et se consolident » entre tous les membres de la communauté (Rahal, 2000, p. 49-50).

L'activité musicale est principale dans la *zahwiyya*. Les musiciens *Ṣṭumbālī* apportent leurs instruments de musique et interprètent une partie de leur répertoire à la demande des assistants (ou de l'assistance). Les musiciens s'installent en formant un demi-cercle. Le chef des musiciens (*m'allim*) joueur de *gumbrī* occupe toujours la place centrale. À ses cotés, s'installent les autres musiciens : les joueurs de *krākib*, de *banga* et de *kurkutū*. Devant les musiciens, s'assoient les membres de la communauté, ainsi qu'un éventuel public extérieur, et participent au chant. La danse des femmes et des jeunes filles est très fréquente dans la *zahwiyya*. Elle acquiert en général un aspect d'animation et de festivité. La réjouissance et le défoulement la caractérisent dans la plupart des cas. Cependant, cette danse, à la fois figurative et communielle, peut se substituer à la danse de possession à intention thérapeutique. À travers ce deuxième aspect de la danse, une approche analytique peut être établie au niveau d'une observation détaillée montrant les différentes articulations phénoménologiques de la musique, de la transe, de la danse et de la thérapie.

La pensée théologique islamique confirme l'existence des *jnūn* (esprits) dans la vie des musulmans. Le Coran rappelle cette existence dans un bon nombre de sourates, notamment dans la sourate *al-Raḥmān* [le Miséricordieux] et *al-Jinn* [l'Esprit], là où elles attestent leur intégration dans la vie humaine, leurs différentes natures, leurs modes de vie ainsi que leurs religions. Les adeptes du *Ṣṭumbālī* suivent évidemment les prédictions de l'Islam, bien qu'ils accordent aux *jnūn* une hiérarchie topologique qui ne figure pas dans le texte coranique. Dans le cadre de cette hiérarchie, Ahmed Rahal établit en l'occurrence une distinction entre quatre origines : les *jnūn* de la terre, ceux de l'eau, ceux de l'air et ceux du feu (Rahal, 2000, p. 67-70). Le Coran (sourate *al-Raḥmān*), quant à lui, n'atteste que le feu comme nature des esprits. Les trois autres éléments, cités également par Dubouloz-Laffin (1946, p. 19-33), sont revendiqués par les adeptes sans proposer d'explications. L'intervention maléfique des esprits, selon ces adeptes, se manifeste dans son incarnation dans le corps d'une personne. Un ensemble de termes vernaculaires est utilisé pour qualifier ce phénomène :

- *maḍrūb* : littéralement « frappé » ;
- *maḥyūz* : « possédé ». le possesseur (*jinn*) a un droit total d'utiliser celui qu'il a possédé de la manière qui lui plait ;
- *mamlūk* : veut dire littéralement possédé.

La possession est donc conçue d'emblée comme la cause de la maladie, voire la maladie elle-même. Gilbert Rouget (1990, pp. 79-80) la définit par le fait qu'elle : « consiste en ce que, pendant la transe, le sujet est vu comme ayant changé de personnalité, celle d'un dieu, d'un esprit, […], d'une divinité, ayant pris possession de son corps […], agissant à sa place ». On distingue deux genres de possédés chez le *Ṣṭumbālī* : Le néophyte et l'initié. Il s'agit ici de déterminer l'évolution des danses de ces deux genres en observant leurs comportements et leurs réactions à l'égard de la performance musicale.

3-1- Rôle de l'instrumentarium

« Le *gumbrī* est un instrument qui parle. Les autres instruments peuvent parler aussi », affirment les musiciens. Que veut-on dire par un instrument de musique parlant ? Comment un instrument de musique parle-t-il ? Vu que les chants *Ṣṭumbālī* contiennent des textes d'invocation de marabouts et d'esprits, il est probable que les instruments parlent à travers ces textes. Néanmoins, plusieurs membres de la communauté m'ont affirmé que, dès le début du jeu du *gumbrī*, il y a plusieurs danseurs qui commencent à danser, ce qui confère au jeu instrumental un rôle autonome par rapport au vocal et qui lui est en quelque sorte équivalent.

En interrogeant le *ḥāfiẓ* (le « conservateur » ou l'homme qui entretient le sanctuaire) de *Sīdī Manṣūr* sur la relation qui existe entre le culte du marabout et le *Ṣṭumbālī* en tant que musique, j'ai eu la réponse suivante : « *Sīdī Manṣūr*, lui-même, n'a aucune relation avec le *Ṣṭumbālī*. Ce n'est pas lui qui l'a inventé. Le *ṣṭumbālı* est, en réalité, fait pour son *dīwān* [16]. Tous les instruments de musique appartiennent au *dīwān*. Le *gumbrī* est son instrument préféré. C'est le *dīwān* qui choisit le musicien capable de le faire parler et qui l'incite à jouer dessus. Le *dīwān* a créé le *Ṣṭumbālī* pour que le culte de *Sīdī Manṣūr* persiste ». [17]

Ces propos confirment que la nature des instruments de musique utilisés dans le *Ṣṭumbālī* est un facteur important dans leur qualification d'instruments parlants. Il existe en effet « un métalangage vernaculaire *sacré* », selon la croyance des adeptes, qui assure la communication entre les instruments et les *jnūn*, et par suite les excite et les pousse à se manifester à travers une danse et une possession. Il importe de s'interroger, dans ce cas, s'il y a un lien entre les critères organologiques ou sonores et ce métalangage.

Certes, les timbres du *gumbrī* et de la *banga*, mélangés à ceux des *krākib* et du *kurkutū*, constituent une sonorité assez particulière [18]. Toutefois, il est, à vrai dire, difficile, voire vain, de spécifier une ou plusieurs particularités acoustiques, pour le *gumbrī* ou pour la *banga* par exemple, responsables de cette communication. Il faudra peut-être entamer un long travail psychoacoustique basé sur des expériences rigoureuses et des analyses cognitives spectrales pour vérifier une telle hypothèse. Rouget montre que ce n'est pas *l'impact physique* des instruments de musique qui engendre la transe [19], et, par suite, qui assure cette communication. Pouvons-nous dire alors que la matière sonore en est responsable ? Et de quelle matière sonore s'agit-il si cette hypothèse est vérifiée ?

3-2- Rôle de la section rythmique dans la danse

Le rythme occupe une place capitale dans la musique *Ṣṭumbālī*. Cela est patent en considérant la formation instrumentale dominée par la percussion. En outre, tous les danseurs participant aux cérémonies du pèlerinage à *Sīdī Manṣūr* [20] ont

---

[16] L'ensemble des *jnūn* du marabout ; ceux qu'ils l'ont aidé à disposer de charismes et de vertus thérapeutiques comme on l'a vu plus haut.

[17] Entretien avec Manşür Bin 'Omar Bin Sādaq, le 19-08-2004 au sanctuaire de *Sıdı Manşûr*.

[18] La particularité de cette sonorité est attestée par les musiciens. Ils la considèrent aussi bien provocante qu'évocatrice des entités surnaturelles. Le vacarme des instruments paraît inéluctable aux adeptes, ce qui les pousse à se manifester en dansant.

[19] Rouget, Gilbert, « Instruments de musique et musique de la possession », *Musique en jeu*, N° 28 Ethnomusicologie, Paris, 1977, p. 73

[20] Il s'agit du pèlerinage qui a eu lieu entre le 12 et le 15 août 2004.

affirmé que, lors de leurs danses, ils n'étaient en train d'écouter que le rythme et le son des instruments à percussion. Cela implique que la matière sonore mélodique n'exerce pas de fonction particulière dans le processus de la danse, lequel dépend essentiellement de la matière rythmique.

De ce fait et en récapitulant les dires du *ḥāfiz* et des musiciens, le chant, plus précisément, en sa formule introductive (I), est l'outil de communication avec les esprits. En particulier, les formules rythmiques du *gumbrī*, déjà relevées plus haut, font appel au « métalangage vernaculaire *sacré* » que le *dīwān* (les esprits) comprend et auquel il réagit. Le déclenchement de la danse se fait au moment où la reconnaissance de la formule rythmique s'établit ; c'est-à-dire à un moment aléatoire au sein de la phase rythmique "R".

Cependant, il existe une grande différence entre la danse du néophyte et celle de l'adepte initié.

Danse du néophyte : La danse du néophyte est supposée imprévue ; c'est que le danseur (ou la danseuse) ne sait pas encore qu'il est atteint ou possédé. On ne sait même pas de quel air propice il s'agit. Sa danse se déclenche (d_0) inopinément au cours de la phase ou formule introductive (I). Elle se caractérise par des mouvements désordonnés. Ceux-ci s'accélèrent progressivement (d_1) entre les phases (I) et (E), autrement dit, jusqu'à la fin de (R). Ils deviennent paroxystiques et frénétiques (d_2) au cours de la phase (F) ou (Rf) et s'achèvent par un écroulement brusque et total du corps (e). Cet écroulement atteste l'occurrence de la maladie et demande de suite l'organisation d'une séance privée de *Ṣṭumbâlî* qui vise à découvrir les causes et les remèdes nécessaires à la guérison.

Danse de l'initié : Quant à la danse de l'adepte initié, contrairement à celle du néophyte, elle se caractérise par des mouvements ordonnés : un mouvement des bras comme si on ramait dans la mer, des accentuations rythmiques faites par le buste et les pieds et un agenouillement accompagné par un balancement de la tête plus ou moins violent. La danse de l'initié est voulue : « c'est le danseur qui demande la danse par obéissance à ses esprits possesseurs » [21].

Le déclenchement (d'_0) se fait au cours de la première moitié de la phase (E). Son mouvement (d'_1) s'accélère en douce jusqu'à la fin de cette phase (R). Ce mouvement est ensuite (Rf) accéléré d'une manière uniforme, tout en étant à la fois frénétique et ordonnée (d'_2), jusqu'au paradoxisme intervenant à la fin de (F) ou (Rf). Un apaisement progressif (a) conclut le tout.

[21] Entretien avec So'ād Jrīdī (adepte initiée) le 12-08-2004

Au décours des deux cheminements décrits, la phase rythmique "Rf" se révèle cruciale dans le processus de la danse. Contrairement à la phase (d_2) de la danse du néophyte, s'arrêtant brusquement, la phase (d'_2) de la danse de l'initié est suivie par une partie *post-musicale* (a) où le danseur éprouve un soulagement qu'il qualifie à la fois de physique et de psychique. La frénésie de la danse, dans les deux cas, suit l'accélération du tempo et la croissance (*crescendo* final) de la dynamique de la percussion et ce, en conformité par rapport à l'hypothèse proposée par Gilbert Rouget pour définir le rôle des sections rythmiques dans le déclenchement des transes à induction musicale [22]. Un musicien peut échanger le *gumbrī* contre la *banga* pour créer une différence de dynamique. Il est fort probable que le passage au *fortissimo* favorise l'accès à la transe, d'autant plus que certains adeptes [23] interprètent l'agenouillement du danseur initié en tant que signe exprimant la volonté des esprits d'entendre plus forts et plus clairs les coups du tambour, ce qui explique le passage de la frappe des mains à la percussion par le biais d'une baguette en bois.

Le mouvement rythmique "Rf", qui coïncide avec la phase finale (F) du chant, acquiert un rôle capital dans la détermination du déroulement aussi bien de la danse du néophyte que de celle de l'initié. Reste à savoir comment le danseur initié est en mesure d'exprimer son soulagement, et ce, à la suite d'une danse déchaînée et de durée relativement longue.

3-3- Aspect thérapeutique : adorcisme

La danse de l'adepte initié constitue un cas d'adorcisme [24]. Elle fait partie du rituel personnel (objet de l'alliance avec les esprits) de l'initié. Elle s'intègre également au rituel collectif (réalisation de la visite (*ziyāra*) dans toutes ses étapes) entamé par tous les membres de la communauté. Le pacte de l'alliance nécessite l'obéissance complète aux esprits possesseurs, ces derniers transmettant leurs demandes aux initiés par le biais de malaises physiques ou psychiques. L'observance des commandements du *dīwān* permet ainsi de préserver la bonne santé de l'initié contre toutes sortes de maladies. L'initiée Su'ād Jrıdı [25] avance que : « Quelques jours avant l'arrivée de la *ziyāra* (visite), il

---

[22] Rouget (1977, p.76-80) attribue un rôle primordial au rythme par *accelerando* et *sforzando* dans le déclenchement de la transe.

[23] Entretien avec Musṭafā Trābilsī (adepte initié), le 05-08-2004.

[24] Le terme « adorcisme », par opposition à l'exorcisme, consiste à établir une alliance entre l'être humain et la divinité envahissante. Il a été utilisé par l'ethnologue Ahmed Rahal (1993, p. 3) pour la qualification des rites de célébration du *ṣṭumbālı* de Tunis. L'adorcisme concerne les malades qui ont recours au *ṣṭumbālı* régulièrement à des fins thérapeutiques.

[25] Entretien le 12-08-2004 au lieu du séjour de cette adepte auprès du sanctuaire.

m'est arrivé fréquemment que je ne me sente plus à l'aise. Je ne dormais plus correctement. Je sentais des douleurs dans plusieurs parties de mon corps. Ce sont des signes de leur part (désignant ses esprits) ; ils voulaient que je visite *Sīdī Manṣūr* et que je danse ».

L'initié ne connaît pas, comme le néophyte, de chute brutale à la fin de la danse, mais bien un soulagement, éprouvé pendant la phase *post-musicale* (a), qui est attribué à l'effet bénéfique de la musique sur le danseur, autrement dit aux esprits qui possèdent le danseur. Lorsque les esprits sont satisfaits de la performance musicale et chorégraphique ils cessent de gêner l'adepte possédé. Le fait de danser constitue donc un remède rétablissant la santé. Rahal (1993, p. 6) rapporte ce phénomène à une « émergence des dispositions psychophysiologiques caractéristiques de la transe [… laquelle] se caractérise par une induction sur une musique rythmée, une période d'initiation et/ou d'hypoglycémie et à l'hyperventilation, période d'attaque, d'activité motrice et enfin retour à l'état normal ». Aussi la musique, notamment dans sa composante rythmique, déclenche-t-elle et assure-t-elle la continuité de la danse, et, par suite, celle du processus thérapeutique : l'hyperactivité musculaire augmente la consommation d'énergie, donc accélère et la circulation sanguine et la ventilation, induisant *in fine* l'état particulier observé à l'arrêt du chant.

La danse relève également d'un processus psychique, s'agissant d'un impératif rituel de la transe, lequel est communiqué par des esprits agressifs à travers un malaise mental pouvant engendrer de lourdes perturbations psychologiques que seule la danse au *Ṣṭumbālī* est en mesure de dissiper. De même, le maintient de la posture après la danse dénote une longue expérience chez l'initié, doublée d'un savoir-faire acquis quant à la satisfaction des esprits.

Au total, la phase *post-musicale* (a) traduit un processus musicothérapeutique en rapport avec une « libération "momentanée" des limites du corps, vécue pendant la transe […]. La musique, en induisant la transe, reste le point de convergence entre le corps et "l'esprit", donc un trait d'union entre le somatique et le psychique » (Rahal, 1993, p. 8).

Conclusion

L'analyse de la dimension musicothérapeutique du rituel *Ṣṭumbālī* sfaxien, permet d'intégrer celle-ci au système de croyances véhiculé par la pratique musico-rituelle de la communauté. Le culte maraboutique, représenté par le pèlerinage et la visite annuelle au sanctuaire de *Sīdī Manṣūr*, lui confère pleinement son sens. Il donne aussi une identité et un statut culturel et musical au *Ṣṭumbālī*. La pratique du pèlerinage reflète le rôle de la sainteté et du maraboutisme dans la gestion des croyances en termes de bénédiction et de pouvoirs

surnaturels des saints et des esprits (*jnūn*). C'est à travers ces croyances que la dimension thérapeutique, véhiculée par la performance musicale, se met en œuvre.

La notion d'atteinte maléfique ou de maladie est conçue comme une étape préliminaire à une adhésion socioculturelle et religieuse aux valeurs communautaires du *Ṣṭumbālī*. L'"adorcisme" - notion opposée par Rahal à celle d'"exorcisme" – apparaît comme un pacte spirituel *signé* entre le possédé (le malade) et ses esprits possesseurs (cause de la maladie). Le rituel thérapeutique acquiert son importance dans le rôle que joue la musique dans le décèlement des raisons pour lesquelles on est malade et dans la découverte des remèdes nécessaires, en termes d'adorcisme et, plus rarement d'exorcisme (laquelle constitue une pratique bien plus rarement observée que celle de l'adorcisme).

L'analyse musicologique des dimensions mélodique et rythmique des chants *Ṣṭumbālī* met en exergue d'importants rapports existant entre pratique musicale et processus thérapeutique. La modélisation théorique des phases du processus musical révèle la corrélation des phases successives de la danse avec celles des chants, aussi bien chez le néophyte que chez l'adepte initié. Les deux processus se concluent sur des événements *post-musicaux* : un écroulement subit par le danseur néophyte - signalant sa maladie - d'une part, et, d'autre part, un soulagement psychosomatique éprouvé pendant un laps de temps relativement long par un danseur initié se maintenant dans une posture adéquate. La thérapie, sous forme de soulagement éprouvé, constitue la finalité et de la musique et de la danse. La modélisation montre l'importance de la section rythmique dans l'achèvement de ce soulagement. Il en résulte donc l'évolution suivante :

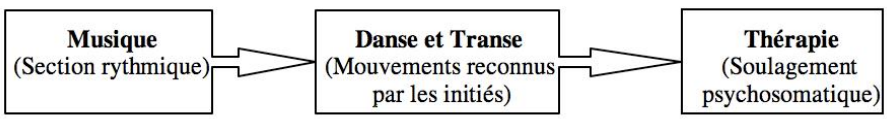


Schéma N° 2 : Représentation du processus musicothérapeutique chez le *Ṣṭumbālī*

La danse et la transe semblent former un événement médiateur dont l'importance consiste à retrouver un ordre socioculturel. D'après Rouget (1990, p. 85-86), « La possession elle-même est un comportement socialisé de l'individu […] il s'opère en lui un changement ayant pour effet qu'à sa personnalité habituelle, réglant son comportement de tous les jours, se substitue celle de la divinité, qui lui dicte des comportements différents […] ; l'identification ainsi réalisée constitue une alliance (… un pacte de coexistence pacifique) ». Cela constitue une forme de réintégration sociale selon ce processus de guérison. L'adorcisme permet au malade de retrouver une vie normale. Le malade

guérit et devient un des adeptes du *Ṣṭumbālī* par le biais de cette alliance dans laquelle il s'identifie au groupe et à son système de pensée.

Bibliographie

AOUATTAH, Ali, 1995, « Anthropologie du pèlerinage et de la sainteté dans le maraboutisme marocain », *I.B.L.A. (Institut Des Belles Lettres Arabes*), N°175, p. 31-54

BEAUDET, Jean-Michel, 1997, *Souffles d'Amazonie : Les orchestres* tule *des* Wayãpi, Nanterre, société d'ethnologie, 212 p.

DERMENGHEM, Emile, 1954, *Le culte des saints dans l'Islam maghrébin*, Paris, Gallimard, 351 p.

DE SARDAN, Jean-Pierre Olivier, 1995, « La politique du terrain. Sur la production des données en Anthropologie », *Enquête*, N°1, p. 71-109.

DUBOULOZ-LAFFIN, Marie-Louise, 1946, *Le Bou Mergoud Folklore tunisien : croyances et coutumes populaires de Sfax et de sa région*, Paris, G.P. Maisonneuve, 313 p.

FERCHIOU, Sophie, « Survivances mystiques et culte de possession dans le maraboutisme tunisien », *L'homme : revue française d'anthropologie*, N°3, 1972, p. 47-69.

MAKHLOUF, Hamdi, 2004, *Aspects musicaux du rituel thérapeutique chez le Ṣṭumbālī de Sfax*, Mémoire de DEA, Université de Paris VIII-Vincennes-Saint-Denis, 119 p.

RAHAL, Ahmed, 1990, *Les bilaliens de Tunis : ethnographie des pratiques d'une confrérie afro-maghrébine*, Thèse de Doctorat, Anthropologie ethnologie sciences des religions, Université de Paris VII, p. 387 p.

RAHAL, Ahmed, 1993, « La transe et l'induction musicale », *Rawāfid müsıqiyya* (ruisseaux musicaux) : *Revue musicale de l'Institut Supérieur de musique de Tunis)*, N°1, p. 1-8.

RAHAL, Ahmed, 2000, *La communauté noire de Tunis : thérapie initiatique et rite de possession*, Paris, L'Harmattan., 158 p.

ROUGET, Gilbert, 1977, « Instruments de musique et musique de la possession », *Musique en jeu, Ethnomusicologie*, N° 28, Paris, p. 68-91

ROUGET, Gilbert, 1990, *La musique et la transe : esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*, Paris, Gallimard, 621 p.

SIALA, Mourad, 1994, *La ḥaḍra de Sfax : rite soufi et musique de fête*, Thèse de Doctorat, laboratoire d'ethnomusicologie, Université de Paris X – Nanterre, 668 p.

Résumés (Abstracts)

François Picard, ***Parole, déclamation, récitation, cantillation, psalmodie, chant***

L'article propose de réexaminer les rapports entre parole, déclamation, récitation, cantillation, psalmodie, chant dans des termes qui réconcilient musicologie généralisée et anthropologie religieuse, ou si l'on veut le particulier et le général. Les modes d'énonciation orale apparaissent ainsi comme des données universelles, mais seulement universellement à disposition, et mis en œuvre ou non ici ou là ; de plus, ces différents modes, et surtout leurs frontières ou leurs appellations, sont analysés en termes de différenciation, de processus de distinction correspondant le plus souvent à des fonctions particulières dans l'univers culturel, en particulier dans sa dimension religieuse. On évite ainsi de ramener tous les phénomènes observables à un vocabulaire hérité du catholicisme romain, tout en permettant des compréhensions largement ouvertes sur les cultures dans leur diversité comme dans leur unité anthropologique. On passe donc de l'étude des catégories verbalisées comme dans le bouddhisme chinois à l'étude acoustique de l'enregistrement, ici par exemple de chants religieux corses.

Abstract

It is already well known that the space between saying and singing can be occupied by various steps, including what is generally known as "chanting". Rather than try to define it as a pseudo universal, this paper proposes to see how the universal possibility of human voice to develop refined distinctions and nuances between speech and music is here (Buddhist China and Chinese opera) and there (Catholic Corsica) used as a social distinction between texts or situations and as a way to introduce an esthetic element in the dimension of the spiritual.

Frédéric Lagrange, ***Réflexions sur quelques enregistrements de cantillation coranique en Égypte (de l'ère du disque 78 tours à l'époque moderne)***

L'esthétique du *taǧwīd* coranique, qui informe en Égypte la musique profane et s'en nourrit parallèlement, semble avoir subi peu de transformations au cours du XX^e^ siècle. Néanmoins, les premiers enregistrements de cantillation sur support

78 tours au début du XX^e^ siècle révèlent certaines particularités aidant à cerner les composantes de cette esthétique, comme le montrera une comparaison d'enregistrements d'époque diverses d'extraits de la sourate Yūsuf.

Abstract

The aesthetics of Kuranic *taǧwīd* in Egypt, which feed secular music and are partly influenced by it as well, seem to have undergone few transformations throughout the 20th century. Early recordings of cantillation on 78rpm disks reveal some idiosyncrasies of *taǧwīd* and help define the principal elements of these aesthetics, as shown through a comparison of selected verses from Surat Yūsuf, recorded at various periods.

Jean-Philippe Amar, *Réflexions sur la* Thora *cantillée*

La lecture de la *Thora*, le Pentateuque, constitue le moment essentiel du culte synagogal. Cette lecture chantée, malgré la variété des rites d'interprétation, est basée sur le même système des *teamim*, mis au point par les massorètes à Tibériade au cours du Moyen Âge, qui laisse donc à l'interprète une marge de liberté relative, dans le respect du texte. Cet article est une réflexion sur les principes de la cantillation juive à travers les notions de transmission du message divin, d'interprétation de celui-ci et enfin de création de sens dans une approche herméneutique de la pratique de la lecture rituelle chantée. L'absence de voyelles, de ponctuation et de blanc entre les mots est une absence créatrice qui invite à la recherche de sens des textes sacrés. La cantillation, par son mode de fonctionnement, peut être un outil de cette recherche. On se propose ici de rapprocher la pratique de la cantillation publique de la *Thora* et celle de son interprétation talmudique, de rapprocher l'interprétation musicale et l'interprétation herméneutique. Du moins, au niveau théorique. Chanter le texte lui donne du sens et s'inscrit ainsi dans la tradition essentielle au judaïsme d'interprétation du message divin.

Abstract

The reading of the *Torah*, the Pentateuch, constitutes the essential moment of a synagogue service. This cantillation, in spite of the variety in its interpretation, is rendered in accordance with the *teamim* system perfected by the Masoretes of Tiberias during the Middle Ages, a system which allows the interpreter a measure of freedom. This article is a reflection on Jewish cantillation principles, encompassing notions of transmission of the divine message, its interpretation, and the creation of meaning through a hermeneutic approach to the practice of sung ritual reading. Vowels, punctuation, and spaces between words are all missing; their absence is a creative one that invites inquiry into the meanings of sacred texts. Cantillation, by its mode of functioning, can be a tool

of this research. The author tries to bring together the public *Torah* cantillation practice and its Talmudic interpretation, to bring musical interpretation and hermeneutic interpretation closer – at least on a theoretical level. Singing the text gives meaning and is thus in line with the essential Jewish tradition of interpretation of the divine message.

Nicolas Meeùs, Vox *et* littera *dans la théorie musicale médiévale*

Vox, au Moyen Âge comme en latin classique, est le nom de ce que nous appelons aujourd'hui « note » ; c'est l'équivalent du grec φθόγγος, qui désigne une hauteur « rationnelle », intégrée dans un système de relations qui constitue le système musical. Mais la note a aussi un autre nom, *littera*, qui renvoie à la notation alphabétique inscrite sous la corde du monocorde. Une analyse plus détaillée de quelques textes théoriques médiévaux montre que si *littera* désigne la position de la note dans l'échelle, *vox* se rapporte plutôt à sa fonction mélodique, celle qui sera désignée à partir du XI^e^ siècle par les syllabes de la solmisation. La disparition, à la fin du moyen âge, de la notion recouverte par le terme *vox* est un indice de l'abandon progressif de la pensée modale dans la théorie musicale occidentale.

Abstract - *Vox* and *littera* in medieval music theory

Vox, in the Middle Ages as in classical Latin, is the name given to what we today call a "note"; it is an equivalent to the Greek φθόγγος, denoting a "rational" pitch, integrated in a system of relations that is the musical system itself. But the note also has another name, *littera*, referring to the alphabetical notation inscribed under the monochord string. A closer reading of some medieval treatises shows that while *littera* indicates the position of the note in the scale, *vox* concerns its melodic function, that which from the 11th century onwards is denoted by solmisation syllables. The disappearance, at the end of the middle ages, of the very concept covered by the term *vox* is a token of the obsolescence of modal thinking in the Occidental music theory.

Nidaa Abou Mrad, *Prolégomènes à une approche vectorielle neumatique de la modalité*

Les approches quantitatives des échelles accaparant, depuis l'Antiquité, l'essentiel des écrits théoriques sur la modalité, le versant motivique de celle-ci est généralement l'apanage d'énoncés descriptifs qualitatifs. Faisant pendant, dans le champ des monodies modales traditionnelles, au concept de vecteur harmonique, la notion de vecteur neumatique permet d'encoder et de quantifier une évolution motivique-type observée au sein d'une ossature scalaire donnée. Comme cette démarche s'appuie sur le principe de polarité modale, initialement

établi dans le domaine ecclésiastique latin médiéval, cet article propose une mise à plat des approches typologiques modales scalaires usuelles, associée à une déconstruction de la notion de prépondérance du diatonisme dans les traditions ecclésiastiques, et ce, en préalable à la mise en place d'une procédure modélisatrice ouvrant la voie à une comparaison de la modalité entre différents territoires musicaux traditionnels.

Abstract

While quantitative approaches to scales have dominated theoretical writings on modality since antiquity, the motivic aspect of modality has generally been limited to qualitative descriptive statements. As counterpart to the concept of harmonic vector, in traditional modal monody, the notion of neumatic vector allows the encoding and quantification of motivic development observed within a given scalar framework. Since this process relies on the principle of modal polarity initially established in the Medieval Latin ecclesiastical domain, this article lays out typological approaches for modal scales, associated with deconstruction of the notion of the predominance of diatonicism in the ecclesiastical traditions, as a preliminary to setting up a model procedure opening the way to comparison of modality among various territories of musical tradition.

Sasan Fatemi, *Le* tasnif *iranien ancien, sa rationalisation et son rapport avec les genres vocaux religieux*

Le *tasnif*, genre léger de la musique classique iranienne, a donné lieu à une sorte de rationalisation du rapport texte-musique au cours de sa récente évolution. Dès le début du XX^e^ siècle, des maîtres tentent de le faire sortir de la sphère populaire en supprimant ses caractéristiques jugées vulgaires. Une théorisation moderniste du rapport texte-musique surgit de cette tentative. Elle remet en cause la validité des compositions vocales des Anciens en les accusant d'avoir ignoré les règles « logiques » - métriques et mélodiques - de musicalisation de la parole. Les théoriciens traditionalistes, tout en acceptant le bien-fondé de ces règles, défendent les maîtres anciens contre l'accusation d'irrationalité en proposant l'hypothèse selon laquelle tous les cas de non correspondance entre texte et musique dans les *tasnif*-s des Anciens seraient le résultat d'adaptations mal effectuées de mélodies de chants religieux de la catégorie *nowhe* à des paroles profanes. L'objet de cet article est de montrer que la non-soumission de la musique au texte, plutôt que de constituer une erreur aux yeux de normes rationalistes modernistes inopérantes au XIX^e^ siècle, constitue bien un trait stylistique traditionnel dans le domaine des compositions vocales iraniennes à rythmique mesurée, dans la double sphère profane et religieuse.

Abstract

The *tasnif*, a light genre of Iranian classical music, underwent a kind of rationalization of its text-music relationship during its recent evolution. As early as the beginning of the 20th century, a few masters tried to bring the *tasnif* out of the popular sphere by removing characteristics considered to be vulgar. A modernist theory of the relationship between music and text emerges from this attempt. It challenges the validity of vocal compositions by the ancient masters, accusing them of having been unaware of the "logical" rules – metric and melodic – of setting text to music. Traditionalist theoreticians, while accepting the soundness of these rules, defend the ancient masters against the accusation of irrationality by advancing the hypothesis that cases of non-correspondence between text and music in the old *tasnif* result from poorly executed adaptations of religious melodies of the *nowhe* category to secular words. The objective of this article is to show that this kind of non-correspondence, rather than being an error according to rational modernist standards not applicable to the 19th century, actually constitutes a traditional stylistic trait of Iranian vocal compositions in measured rhythm at the intersection of the sacred and the secular.

Hamdi Makhlouf, *Dimension musicothérapeutique du rite Ṣṭumbālī de Sfax (Tunisie)*

Cet article propose une étude du rituel du *Ṣṭumbālī* (communauté noire afro-maghrébine) de la ville de Sfax en Tunisie. L'analyse se concentre sur l'articulation de la dimension thérapeutique de ce rituel avec la pratique musicale. Les caractéristiques musicales structurelles sont corrélées aux aspects rituels, notamment la danse et la transe, en tenant compte de l'intégration du système de croyance inhérent à cette tradition, relevant à la fois des dogmes de l'Islam et des directives de l'ascétisme soufi et de l'animisme maraboutique.

Abstract

This article contributes a study of the ritual of the *Ṣṭumbālī* (an Afro-Maghrebi community) of Sfax, Tunisia. The analysis concentrates on the links between musical practice and the therapeutic dimension of this ritual. The structural characteristics of the music are correlated with ritual aspects, notably dance and trance, while accounting for integration of the belief system that is inherent in this tradition, and at the same time noting dogma from Islam along with directives from Sufi asceticism and from Marabout animism.